708.4
G76
v.9

LES GRANDES INSTITUTIONS DE FRANCE

JEAN GUIFFREY

LE MUSÉE DU LOUVRE

LES PEINTURES

LES DESSINS — LA CHALCOGRAPHIE

H. LAURENS, ÉDITEUR

THE UNIVERSITY

OF ILLINOIS

LIBRARY

708.4
G76
v.9

Return this book on or before the
Latest Date stamped below.
Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.
University of Illinois Library

JAN 10 1967

L161—O-1096

LE

MUSÉE DU LOUVRE

Les Peintures

Les Dessins — La Chalcographie

MÊME COLLECTION

LE MUSÉE DU LOUVRE

L'OUVRAGE FORMERA CINQ VOLUMES

Le Palais. — Histoire générale du Musée, par Paul Vitry, conservateur adjoint au musée du Louvre. — Introduction de M. **Th. HOMOLLE**, directeur des Musées nationaux.

Antiquités égyptiennes et orientales, par Georges Bénédite, conservateur au Musée du Louvre, et Léon Heuzey, directeur honoraire des musées nationaux.

Antiquités grecques et romaines, par Etienne Michon et Edmond Pottier, conservateurs adjoints au musée du Louvre.

Les Peintures, les dessins, la chalcographie, par Jean Guiffrey, attaché au musée du Louvre.

Sculptures et objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes, par André Michel et Gaston Migeon, conservateurs au musée du Louvre.

Déjà parus :

Les Gobelins et Beauvais, par Jules Guiffrey, de l'Institut.

La Monnaie, par Fernand Mazerolle, archiviste à la Monnaie.

L'Institut, 2 volumes, par Gaston Boissier, Gaston Darboux, Georges Perrot, Georges Picot, Henry Roujon, secrétaires perpétuels, et A. Franklin, administrateur honoraire de la *Bibliothèque Mazarine*.

La Bibliothèque Nationale, 2 volumes, par Henry Marcel, administrateur général, Henri Bouchot, Ernest Babelon, Paul Marchal et Camille Couderc, conservateurs et conservateur adjoint.

La manufacture de porcelaine de Sèvres, 2 volumes, par G. Lechevallier-Chevignard, secrétaire archiviste de la Manufacture.

LES GRANDES INSTITUTIONS DE FRANCE

LE

MUSÉE DU LOUVRE

LES PEINTURES

LES DESSINS — LA CHALCOGRAPHIE

PAR

JEAN GUIFFREY

Attaché au Musée du Louvre.

Ouvrage illustré de 105 gravures.

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

1909

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

https://archive.org/details/lesgrandesinstit09unse

708.4
676
v.9

PREMIÈRE PARTIE

HISTOIRE DES COLLECTIONS

LES PEINTURES

I

L'Ancien Cabinet du Roi.

Si passionnés pour les arts qu'aient été quelques-uns de nos anciens souverains, aucun, jusqu'à François Ier, ne semble s'être jamais avisé de réunir des tableaux avec le zèle qu'ils mirent souvent à former d'admirables bibliothèques, à collectionner des orfèvreries, des curiosités et des tapisseries. Tout en traitant parfois avec honneur les peintres qu'ils entretenaient à leur cour, ils n'attribuaient qu'une importance secondaire à leurs œuvres. Même les premiers rois qui franchirent les Alpes, Charles VIII et Louis XII, ne modifièrent pas cette longue tradition; malgré les exemples qu'auraient pu leur donner les princes italiens, ils ne semblent pas avoir eu l'idée de former une galerie. Ils paraissent avoir parcouru l'Italie séduits surtout par la beauté des monuments et le charme du climat. De toutes les peintures qu'ont pu posséder les rois de France jusqu'à François Ier, aucune, après avoir appartenu au cabinet royal, n'est parvenue directement au Musée du Louvre.

François Ier, plus lettré, plus ouvert aux idées nouvelles que ses prédécesseurs, rapporta de ses expéditions le goût des tableaux, des

216074

statues antiques en même temps qu'une haute estime pour les artistes. Non seulement il attire à Fontainebleau les plus fameux maîtres qu'il peut décider à le suivre, les comblant de richesses et d'honneurs, mais encore il fait rechercher à Milan, à Florence et à Rome, les plus beaux tableaux, il fait mouler, en bronze, avec grands soins, les plus célèbres statues antiques. Toutes ces merveilles sont réunies au château de Fontainebleau que décorent de peintures le Rosso, le Primatice, Nicolo dell' Abbate, etc., et qui devint alors, et resta longtemps, un lieu de pèlerinage pour les jeunes peintres français, qui l'appelaient, pour marquer leur enthousiasme, *la petite Rome*.

La collection de tableaux laissée par François Ier constitua le premier fonds du cabinet des rois de France, dont nous avons tout d'abord à rappeler ici le développement, puisque, nationalisé à la Révolution, il forma, pour la plus grande part, le Musée actuel du Louvre. Nous ne possédons malheureusement pas un état précis des œuvres d'art acquises ou commandées par François Ier, dont les comptes ne nous fournissent que de vagues indications. Nous ne pouvons même nous en faire une idée exacte. Beaucoup, parmi les tableaux alors réunis, furent dispersés, donnés ou détruits. Par exemple, nous savons que Andrea del Sarto, attiré par François Ier, peignit pendant l'année qu'il passa à la cour de France : le *Portrait du dauphin Henri*, un *Saint Jérôme*, que la reine-mère lui paya fort cher, l'*Ange et Tobie*, *Saint Jean*, *Judith et Holopherne*, *Léda*, *Lucrèce* et plusieurs *Madones ;* revenu en Italie, où il dissipa l'argent que le roi lui avait confié pour acquérir des œuvres d'art, il envoya encore à Fontainebleau, pour tenter d'obtenir sa grâce : un *Saint Jean-Baptiste* en demi-figure, le *Sacrifice d'Abraham*, et le *Christ mort soutenu par des Anges*. Que sont devenus tous ces tableaux auxquels on doit ajouter la *Charité* et la *Sainte Famille* qui demeurèrent seules dans la collection royale et sont aujourd'hui conservées au Louvre ? Il faut admettre que la galerie de tableaux laissée par François Ier à sa mort était beaucoup plus nombreuse qu'à la mort de Louis XIII et qu'elle fut dilapidée pendant le siècle qui s'écoula entre ces deux événements ; cela nous fait regretter davantage l'absence de tout document précis contemporain de François Ier.

Lorsqu'en 1642 le R. P. F.-Pierre Dan écrivait son *Trésor des*

merveilles de la maison royale de Fontainebleau, il mentionnait, comme ornant le pavillon et le cabinet des peintures du château [1], 36 tableaux dont nous croyons devoir donner la liste : elle constitue le premier inventaire d'une partie de la collection royale de France :

Cliché Alinari.

Fig. 1. — Titien. François Ier.

De Michel-Ange, une *Léda* [2]; de Raphaël, la *Sainte Famille*, achetée

[1] 2e partie, chap. xiii, p. 134 et suiv.

[2] Lépicié. *Catalogue raisonné des tableaux du roy*, t. I, p. 27 : « Il (Michel-Ange) revint à Florence, et il y peignit, pour le duc de Ferrare, un tableau des amours de Léda et de Jupiter changé en cygne : Minio, disciple de Michel-Ange, l'apporta en France et le vendit à François Ier qui le fit placer à Fontainebleau. Nous l'aurions encore, et il serait le sujet d'une de nos descriptions, si M. des Noyers, secrétaire d'Etat sous Louis XIII, n'avait donné le conseil de le brûler : l'indécence de la composition fut le motif et l'excuse du ministre. »

24.000 livres par François Ier ; le *Saint Michel*, offert par Clément VII ; la *Sainte Marguerite*, le *Portrait de Jeanne d'Aragon*, que le Cardinal de Médicis offrit à François Ier ; de Léonard de Vinci, la *Vierge aux rochers*, *Saint Jean au Désert* [1], le *Christ à mi-corps* [2], le *Portrait d'une duchesse de Mantoue* (Lucrezia Crivelli), la *Joconde* (fig. 49) ; d'Andréa del Sarto, la *Charité* et la *Sainte Famille ;* du Rosso, *Judith*, *Mars et Vénus ;* du Pérugin, *Le Christ et la Madeleine* [3], une *Cléopâtre* et un *Saint Jérôme ;* de Sébastien del Piombo, la *Visitation*, le *Portrait du pape Clément VII* et le *Portrait de la sœur de ce pape ;* de Paris Bordone, un *Ecce Homo ;* du Titien, une *Madeleine ;* de Pontormo, le *Portrait de l'artiste et de Raphaël* [4] ; de Savoldo, le *Portrait de Gaston de Foix ;* de Fra Bartolommeo, l'*Annonciation ;* de Vignole, un *Tableau d'architecture ;* de Nicolo dell' Abbate, huit *Paysages* en détrempe ; de Clouet : les *Portraits de François Ier*, et de *François II*. Et le Père Dan ajoute : « Un grand nombre d'autres Tableaux enrichissent pareillement ce Cabinet, lesquels quoyque fort beaux, pour n'estre pas toutefois dans l'estime des précédents, je n'en feray icy mention... » ce qui est fort regrettable pour nous. Dans cet ouvrage sont décrites en outre les peintures exécutées pour la décoration du château.

Les principaux tableaux cités ici, ceux de Raphaël, de Léonard, de Sébastien del Piombo, presque toutes les peintures étrangères, provenaient de la galerie de François Ier. Ses successeurs se bornèrent à recevoir des tableaux en hommage ou à faire exécuter de nombreux portraits peints ou dessinés par les artistes qu'ils entretenaient à leur cour. Portraits qui, du reste, furent dispersés rapidement et ne revinrent, en petit nombre, que beaucoup plus tard dans les collections nationales. Des travaux de décoration au Louvre amenèrent Bunel à représenter une série de rois de France, dans la galerie qui prit alors le nom de galerie des rois, et qui, après l'incendie de 1661, où la plupart de ces portraits furent détruits, reçut la désignation définitive de galerie d'Apollon. Du Breuil avait orné la voûte de cette

[1] Plutôt Bacchus.
[2] Plutôt saint Jean.
[3] Catalogué aujourd'hui comme une œuvre d'Albertinelli.
[4] Attribué depuis à Raphaël ; attribution aujourd'hui très contestée.

galerie de compositions mythologiques, et la femme de Bunel avait peint les portraits des reines de France, réservant au pinceau du portraitiste officiel de la cour, de Fr. Porbus, le *Portrait de la reine Marie*

Cliché Alinari.

Fig. 2. — Raphael. La belle Jardinière.

de Médicis, qui est conservé, aujourd'hui encore, au Louvre. Henri IV encouragea, pensionna et logea au Louvre les artistes français, il fit tous ses efforts pour implanter en France ou développer les industries d'art; mais il ne paraît pas s'être soucié d'augmenter sa galerie de tableaux par des acquisitions nombreuses.

Les troubles qui suivirent la mort du roi ne laissèrent pas à Marie de Médicis des loisirs suffisants pour se soucier d'accroître, pendant la régence, la collection royale. Vers la fin de 1620 toutefois, lorsqu'après un accord avec son fils, la reine revint à Paris, elle pensa décorer la grande galerie du Palais du Luxembourg plus magnifiquement encore que la galerie du Louvre. Quelques soucis politiques peut-être aussi la poussant, elle résolut d'y faire retracer par le peintre le plus glorieux du temps, les faits mémorables de son existence. Grâce à l'intervenion du baron de Vicq, ambassadeur de l'archiduc Albert, dont le Louvre possède un beau portrait, hommage de reconnaissance bien mérité, Rubens fut désigné par cette princesse italienne. Arrivé en France en 1621, Rubens exécute à Paris même les esquisses des vingt et une compositions [1], puis il retourne à Anvers où, aidé de ses meilleurs élèves, il peint les tableaux définitifs. Il les rapporte à Paris en février 1625 et les achève sur place, ne revenant à Anvers qu'au mois de juin de la même année. Rubens fut même chargé de décorer une galerie semblable, que la reine voulait faire édifier. Des compositions devaient y glorifier le roi Henri IV. L'exil de Marie de Médicis ne permit pas la réalisation de ce projet, pour lequel deux grandes peintures : le *Triomphe de Henri IV* et *la Bataille d'Ivry* conservées aujourd'hui au musée des Offices, à Florence, des esquisses dans diverses galeries, et peut-être aussi la figure de la France avec les traits de la reine, dans la collection La Caze, furent exécutées.

Louis XIII ne semble pas avoir montré pour les arts la même passion que sa mère ni que ses ministres, Richelieu et Mazarin, dont les somptueuses galeries devaient, il est vrai, se fondre plus tard avec la collection royale. Pourtant, il confia à Simon Vouet, son premier peintre, quelques travaux de décoration au Louvre, au Luxembourg, aux Tuileries et dans plusieurs églises de Paris. La faveur qu'il lui témoigna alla jusqu'à lui commander plusieurs fois son portrait et à prendre de lui des leçons de pastel, genre que Vouet introduisit alors

[1] Dix-huit sont conservées à la Pinacothèque de Munich. Le Louvre possède les esquisses du premier et du dernier tableau de la série, d'autres se trouvent dans les galeries privées. Les esquisses sont plus nombreuses que les peintures définitives, quelques-unes n'ayant pas été approuvées.

en France[1]. Mais le roi ne semble pas s'être beaucoup soucié d'accoître par des acquisitions, comme le faisait alors en Angleterre,

Cliché Alinari.

Fig. 3. — Léonard de Vinci. Sainte Anne et la Vierge.

Charles Ier, le nombre des tableaux étrangers de son cabinet ; nous savons même qu'il en usa parfois librement avec eux. Il chargea M. de Liancourt, son chambellan, d'offrir à Charles Ier d'Angleterre le

[1] Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale possède un portrait d'homme rehaussé de pastel, attribué à Louis XIII.

Saint Jean-Baptiste à mi-corps de Léonard de Vinci. Le roi d'Angleterre ne pouvait demeurer en reste de courtoisie et donna en retour le *Portrait d'Erasme* de Holbein (fig. 6) et une *Sainte Famille* du Titien, difficile à identifier. Comme le *Saint Jean-Baptiste* de Léonard devait revenir plus tard dans le cabinet de France, cet échange de présents fut profitable en fin de compte aux collections royales. Mais le procédé était hasardeux et, s'il fut souvent employé, il n'eut pas toujours, sans doute, des résultats aussi heureux.

C'est sous le règne de Louis XIV que la galerie de tableaux prit son plus grand développement. Elle se composait à peine de 200 peintures à l'avènement de ce prince ; elle en comptait plus de 2.000 à sa mort. Pourtant le roi, trop jeune, ne fut pas représenté à la vente publique des collections réunies par Charles I[er] et dispersées après sa mort, de 1650 à 1653. Mazarin, qui acquit alors quelques-uns de ses tableaux les plus précieux, n'avait peut-être pas jugé nécessaire d'accroître d'une redoutable unité le nombre des compétiteurs, parmi lesquels se faisait remarquer surtout un riche banquier d'origine colonaise, fixé à Paris, Everhard Jabach, qui fut assez heureux ou assez fou pour se faire adjuger quelques-unes des perles de la galerie du roi défunt. Les événements et l'habile intervention de Colbert, devaient enrichir bientôt la collection royale des tableaux de ces deux célèbres amateurs.

A la mort de Mazarin, en 1661, l'inventaire de ses biens fut dressé par ordre du roi, qui acquit immédiatement les principaux tableaux et les plus belles statues laissées par le premier ministre. Le cabinet du roi s'enrichit d'un seul coup de 546 tableaux : 283 de l'école italienne, 77 de l'école allemande et néerlandaise, 77 de l'école française et 109 de diverses écoles, au prix de 224.573 livres. Mazarin avait mis tous ses soins à composer cette galerie, se faisant envoyer d'Italie les plus beaux tableaux que l'on pouvait acquérir, en recevant d'autres comme hommage au ministre puissant. A la fin de sa vie, il était parvenu à racheter au banquier Jabach, chez qui, après la fortune, les revers étaient venus, plusieurs tableaux de Giorgione, Corrège, Titien, etc..., provenant de la galerie de Charles I[er], dont une bonne partie passa ainsi dès ce moment en la possession de Louis XIV.

Dix ans plus tard, Jabach, décidément mal dans ses affaires, désemparé et ruiné, offrait au roi sa collection. Celle-ci était si riche que, seul, le roi pouvait songer à l'acquérir. Aussi, Colbert, en ministre avisé, bon défenseur des intérêts de son maître et du trésor

Cliché Alinari.

Fig. 4. — Andrea Solario. La Vierge au coussin vert.

royal, ne se hâta point de conclure l'affaire ; il joua avec le pauvre banquier, comme « un chat avec une souris », se refusant à satisfaire ses exigences, qui se bornaient pourtant à retrouver les prix payés autrefois par lui, le traînant de rabais en rabais jusqu'à conclure enfin, pour 200.000 livres, l'acquisition de 101 peintures et 5.542 dessins. Somme dérisoire, si nous rappelons que Jabach

avait payé 131.925 livres 13 tableaux seulement à la vente de Charles Ier.

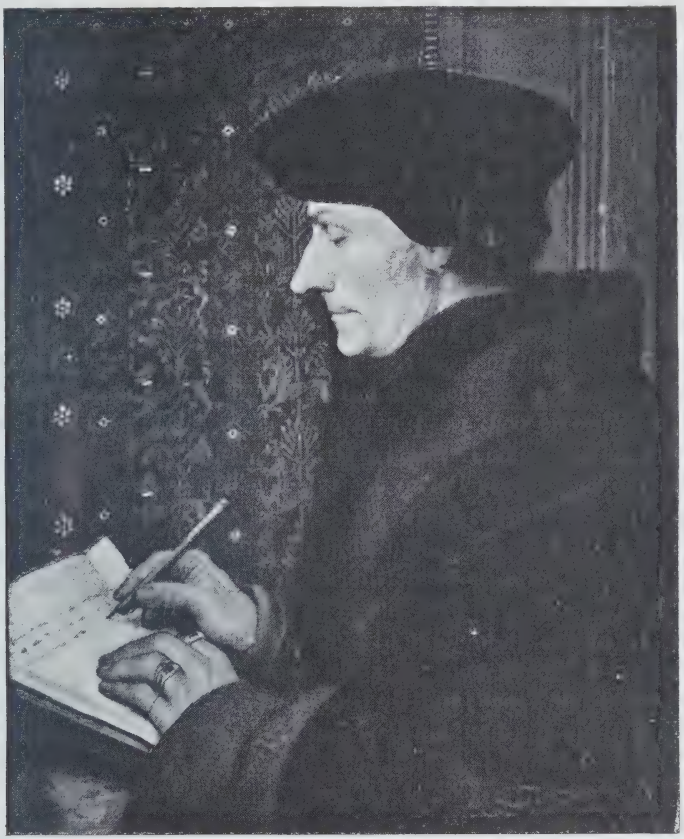
L'acquisition de ces deux galeries avait augmenté de près de 650 tableaux le cabinet du roi. Parmi les pièces les plus importantes qui y entrèrent ainsi, nous devons citer : de Corrège : l'*Antiope*,

Cliché Alinari.

Fig. 5. — Corrège. Mariage de sainte Catherine.

le *Mariage de sainte Catherine* (fig. 5), le *Supplice de Marsyas* et le *Triomphe de la Vertu ;* de Giorgione : la *Sainte Famille avec plusieurs saints et un donateur* et le *Concert champêtre ;* du Titien : la *Mise au tombeau,* les *Pèlerins d'Emmaüs, Jupiter et Antiope, Portrait d'une jeune femme à sa toilette*, une *Sainte Famille ;* de Léonard de Vinci : *Saint Jean-Baptiste* ; de Jules Romain : la *Nativité ;* de Raphaël : le *Portrait de Castiglione ;* plusieurs *Portraits* de Van Dyck et de Hol-

bein, plusieurs tableaux de Rubens, etc... Toutefois, Colbert s'efforçait d'accroître sans cesse la galerie royale; il achetait les Poussin du duc de Richelieu; il faisait rechercher en Italie les toiles les plus remarquables des maîtres qui ne figuraient pas encore dans les collections



Cliché Alinari.

Fig. 6. — Holbein. Erasme.

du roi, et commandait à Le Brun de vastes compositions. Aussi, Louis XIV ne tarda pas à posséder un nombre considérable de tableaux qui furent placés dans la galerie du Louvre reconstruite, dans les hautes salles voisines et dans l'hôtel de Gramont attenant au Louvre.

Louis XIV eut, en 1681, la fantaisie de visiter cette galerie, évoquant,

plus de cent ans à l'avance, ce que devait être, dans ses premières années, le Musée du Louvre. Le *Mercure Galant* du mois de décembre nous donne de cette visite[1] un récit qui contient des renseignements assez curieux pour que nous pensions utile d'en reproduire quelques passages ici :

Le vendredy 5 de ce mois, le Roy honora Paris de sa présence, et vint au vieux Louvre voir son cabinet de tableaux. Il est dans un appartement neuf, à costé de la superbe galerie appelée la *Galerie d'Apollon*... Ce que l'on appelle le cabinet des tableaux de Sa Majesté dans le vieux Louvre, contient sept grandes salles fort hautes, et dont quelques-unes ont plus de 50 pieds de longueur. Outre cela, il y en a encore quatre au vieil hostel de Gramont qui joint le Louvre. Vous jugez bien qu'on ne peut voir tant de lieux remplis des tableaux du Roy, sans que le nombre en paroisse presque infiny. Les plus hauts appartemens en sont embellis jusqu'au-dessus des corniches. On voit d'ailleurs en plusieurs endroits des espèces de volets qui en sont tout couverts des deux costez ; de manière qu'estant couchez contre la muraille, cela fait trois rangs de tableaux. Voicy à peu près le nombre de ceux des plus grands maîtres qui sont dans ces onze salles. Il y en a seize de Raphaël d'Urbin ; c'est le plus estimé de tous les peintres modernes..... Parmy les tableaux de ce grand maistre, il y en a trois qui sont sans prix : l'un représente la *Transfiguration*, et est à Rome ; Sa Majesté a les deux autres, qui sont un *Saint Michel* de grandeur naturelle et la *Sainte Famille*. Ce dernier est le plus estimé de tous. Il est peint sur du bois de cèdre, et c'est par cette raison qu'il s'est mieux conservé que tous les autres. Raphaël le fit pour le roy François Ier en l'an 1518....

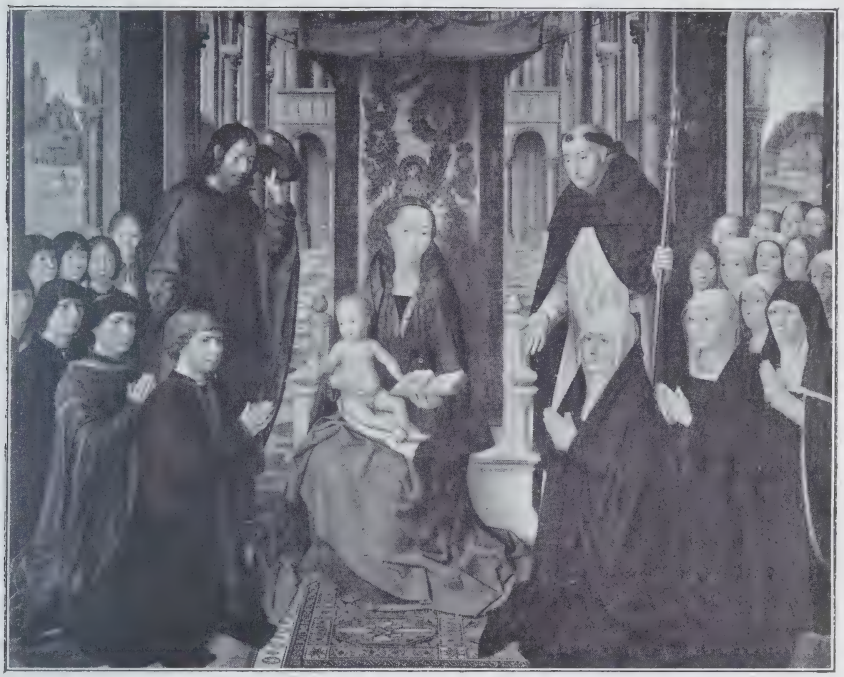
Les autres tableaux sont : six du Corrège ; cinq de Jules Romain ; dix de Léonard de Vincy ; huit du Giorgion ; quatre du vieux Palme ; vingt-trois du Titien ; dix-neuf du Carrache ; huit du Dominiquin ; douze du Guide ; six du Tintoret ; dix-huit de Paul Véronèse ; quatorze de Van Deick ; dix-sept du Poussin ; six de M. Le Brun, entre lesquels il y en a de quarante pieds de longueur.

Ces tableaux sont accompagnez de quantitez d'autres, dont je ne sçay pas le nombre. Je sçay seulement qu'ils sont de Rubens, de l'Albane, du Valentin, d'Antoine More, et d'autres maistres aussi renommez....

Sa Majesté trouva tout fort en bon ordre par les soins de M. Le Brun, son premier peintre, dont je vous ay parlé plusieurs fois. Il est directeur de ses cabinets de tableaux et des manufactures des Gobelins, chancelier et principal recteur de l'académie de peinture et de sculpture, de laquelle j'espère vous entretenir au premier jour. Il ne faut pas s'étonner si tout

[1] Page 236 et suivantes.

estoit en si bon estat, malgré le nombre des ans et l'humidité qui ruine ces sortes d'ouvrages, M. Le Brun sçait la manière de les conserver et ne commet pour cela que d'habiles gens. Quoyque le Roy, outre ce grand nombre de tableaux, en ait déjà vingt-six à Versailles des sçavants maistres que je viens de vous nommer, il en choisit encore quinze pour en orner les appartements, et donna ordre qu'on les y fit transporter de son cabinet



Cliche Annart.

Fig. 7. — Memling. La Vierge aux donateurs.

du Louvre. Ils sont de Paul Véronèse, du Guide, du Poussin et de M. Le Brun. Sa Majesté examina quelque temps les ouvrages de ce dernier, et, les regardant auprès de tant d'illustres, il luy dit obligeamment *qu'ils se soutenoient bien parmi ceux de ces grands maistres, qu'après sa mort ils seroient aussi recherchés, mais qu'il souhaitoit qu'il n'eût pas sitôt cet avantage parce qu'il avait besoin de luy.* On ne sçauroit en cela louer trop le goust du Roy.

Sa Majesté, après avoir veu les tableaux des sept grandes salles du Louvre, alla voir ceux qui sont dans les quatre salles du vieil hostel de Gramont. Sa Majesté sortit fort contente d'avoir veu tous ses tableaux en si bon état. Les plus anciens et les plus rares sont enfermez dans des manières d'ar-

moires plates et dorées, dont tout le dessus est peint, et l'on pourroit dire que ce sont des tableaux qui en cachent d'autres. On est obligé de prendre ces précautions pour ceux qui, ayant été faits depuis un grand nombre d'années, peuvent être facilement gatez.

Colbert ne veilla pas seulement à l'accroissement, à la garde et à l'entretien de cette collection, il voulut aussi, en administrateur méthodique qu'il était, en dresser un catalogue. Le Brun fut naturellement chargé de ce soin. Ce premier inventaire des tableaux du cabinet du roi est conservé aujourd'hui aux Archives nationales (O' 1065) ; il décrit sommairement 426 tableaux, conservés au Louvre, auxquels 56 autres furent ajoutés peu de temps après. Il est paraphé par Le Brun et daté du 18 octobre 1683. Il ne mentionne pas les tableaux qui ornaient les appartements de Versailles, de Fontainebleau et des autres résidences. Houasse et Paillet, peintres, furent, à la mort de Le Brun (1690), chargés de la garde des tableaux du roi, et l'inventaire de prise en charge prouve que, depuis la visite de Louis XIV le dépôt du Louvre avait été considérablement réduit : 90 peintures y sont seulement mentionnées, d'autres en grand nombre ayant été expédiées à Versailles. Cela nécessita la division de la fonction de garde des tableaux du roi : tandis que Houasse conservait la surveillance des toiles restées au Louvre et dans l'hôtel de Gramont, Paillet était spécialement commis à la conservation des tableaux de Versailles et des autres maisons royales, et il rédigea, en 1695, un *Inventaire général des tableaux du Roy, qui sont à la garde particulière du sieur Paillet, à Versailles, à Trianon et à Marly, Meudon, Chaville*, conservé aux Archives nationales (O' 1964). Ce document décrit 776 tableaux.

La charge était complexe de surveiller et d'entretenir un aussi grand nombre de toiles; aussi, en 1699, les fonctions de Paillet furent-elles divisées, Paillet demeurant chargé du nettoiement des tableaux du roi, dont la surveillance fut confiée au miniaturiste Nicolas Bailly. Celui-ci, peu de temps après son entrée en fonctions, reçut de Mansard l'ordre de faire un inventaire général de tous les tableaux du roi : lourde tâche que Bailly mit plus de sept ans à accomplir. Il dressa un premier inventaire en 1706, dont il donnait en 1708 une nouvelle rédaction, et qu'il complétait par un inventaire des esquisses.

tableaux d'inconnus ou copies. Enfin, en 1710, Bailly refondit tous ces inventaires dans un travail méthodique et complet, avec le titre : *Inventaire général des tableaux du Roy fait avec soin en* 1709 *et*

Cliché Alinari.

Fig. 8. — Quentin Metsys. Vierge et Enfant.

1710 *par le sieur Bailly, garde d'iceux, suivant les ordres qui lui en furent donnez*[1], dont l'exemplaire original est conservé aux Archives

[1] M. Fernand Engerand a publié l'*Inventaire des tableaux du Roy rédigé en* 1709 *et* 1710 *par Nicolas Bailly*. Paris, E. Leroux, 1899, in-3° et l'*Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du roi* 1709-1792. Paris, E. Leroux, 1900, in-8° avec des notes, commentaires et additions qui en font des livres de premier ordre pour l'histoire des anciennes collections royales.

nationales (O' 1975). Ce précieux document est divisé de la façon suivante :

Ecole romaine et florentine	89	tableaux.
— vénitienne	102	—
— lombarde	178	—
— allemande et flamande.	179	—
— française.	930	—
	1.478	tableaux.

Une seconde partie comprend les miniatures et les esquisses, les tableaux d'inconnus et les copies; elle présente les divisions suivantes :

Miniatures et copies	22
Le Brun, esquisses	8
Verdier	3
Mignard, inconnus et copies	865
	898

Le cabinet du roi possédait donc, en 1710, 2.376 tableaux.

Cette collection ne fut pas toujours traitée avec le plus grand soin, et les chances de perte ou de destruction furent nombreuses. Dès la mort de Louis XIV, le duc d'Antin, qui avait remplacé, en 1708, Mansard comme surintendant et ordonnateur général des Bâtiments, de qui dépendaient la garde des tableaux et les relations avec les artistes, faisait transporter dans son hôtel particulier 131 des plus précieux tableaux de la collection royale. Nul, à vrai dire, n'en fut ni surpris, ni indigné; cette liberté d'user pour un agrément particulier des biens du roi était alors fort usitée. Les tableaux ne revinrent à Versailles qu'à la mort du duc d'Antin, en 1736, et on s'empressa alors, en raison de leur beauté, d'en orner la chambre du roi et les appartements privés.

Nous n'aurons plus l'occasion de signaler, au XVIII[e] siècle, des acquisitions de galeries entières comme celles de Mazarin et de Jabach. L'accroissement du cabinet royal se fait surtout par des commandes et des acquisitions aux artistes vivants, destinées, en général, à la décoration des nombreuses résidences de Louis XV. Une seule fois, avant l'administration féconde du marquis de Marigny, la col-

lection royale s'enrichit de tableaux acquis à une vente publique, à la vente de la galerie du prince de Carignan, et Hyacinthe Rigaud désigna les 25 tableaux dignes d'entrer dans le cabinet du roi. La vente eut lieu le 18 juin 1743. En ne citant que les principales toiles acquises alors, nous ne pouvons manquer de mentionner : *Les Vendeurs chassés du temple*, de Castiglione ; le *Mariage de Sainte Catherine*, de Pierre de Cortone ; la *Vierge au diadème bleu*, de

Cliché Alinari.

Fig. 9. — P. Breughel. La Parabole des aveugles.

Raphaël ; la *Vierge au coussin vert*, d'Andrea Solario (fig. 4) ; l'*Ange quittant Tobie*, de Rembrandt ; le *Tournoi* et le *Départ de Loth*, de Rubens ; les *Œuvres de miséricorde*, de Téniers (fig. 12) ; enfin, deux petits *Paysages*, de Claude Lorrain.

Peu d'œuvres italiennes entrèrent dans la collection royale pendant le XVIII^e^ siècle, et celles qui furent acquises alors n'étaient pas, en général, de grande importance. Nous devons toutefois signaler, faisant exception à cette règle, outre les acquisitions, que nous avons citées, faites à la vente du prince de Carignan, le *Portrait du cardinal d'Amboise*, par Solario, qui, proposé d'abord en 1754 au prix de

6.000 livres, jugé alors trop élevé, fut acquis de M. de Cohade, en 1758, pour 3.000 livres ; le *Concile de Trente*, du Titien, offert à Louis XV par M. de la Chataigneraye ; les cartons de Jules Romain pour le *Triomphe de Scipion*, offerts en 1786 par le peintre miniaturiste anglais Richard Cosway à Louis XVI.

Par contre, les écoles du Nord qui, on le sait, n'étaient pas appréciées par Louis XIV, furent représentées désormais par un bon nombre de chefs-d'œuvre qui font aujourd'hui l'orgueil du Louvre. Déjà, la *Bataille d'Arbelle*, de Breughel de Velours, antérieurement à 1750 ; le *Christ en croix*, de Rubens, en 1749, au prix de 12.000 livres, et la *Conversation d'un cavalier et d'une jeune femme*, de Gabriel Metsu, avant 1760, étaient entrés dans le cabinet du roi ; déjà, en 1751, Natoire avait cédé à Louis XV les *Vendeurs chassés du temple*, de Jordaens, lorsque, sous l'active direction du comte d'Angiviller, remplaçant, en 1775, à la direction des Bâtiments du roi, d'Orry de Tournehem et le marquis de Marigny, successeurs du duc d'Antin, par d'heureuses acquisitions à des marchands ou à des ventes publiques, le cabinet du roi prit un développement considérable. En 1777, la vente des Jésuites en Flandre permit d'acquérir le *Martyre de saint Liévin*, de Rubens, conservé aujourd'hui au musée de Bruxelles ; l'*Adoration des mages*, du même maître, au prix de 27.720 livres ; la *Visitation*, de Lievens ; la *Vierge entourée de saintes*, de Gérard David, que conserve avec fierté le musée de Rouen. En 1782, le *Pouilleux*, de Murillo, était acquis à la vente de Sainte-Foy, au prix de 4.200 livres. A la vente Blondel d'Azincourt, en 1783, on adjugeait au roi : de Téniers, l'*Enfant prodigue* (25.000 livres) ; de Metsu, le *Marché aux herbes d'Amsterdam* (18.051 livres) ; de Karel du Jardin, la *Parade ou le marchand d'orviétan* (18.300 livres), etc. La même année, quelques excellents tableaux étaient acquis, par l'intermédiaire d'un marchand, à Amsterdam. La *Tempête* (1.410 florins) et le *Buisson*, de J. Ruysdaël, le grand *Paysage avec des bestiaux*, de Albert Cuyp, peut-être cette année aussi, et certainement avant 1785 : *Portrait de Rembrandt*, par lui-même (n° 2553 du cat., 3.065 livres) ; l'*Atelier*, de Craesbeck (2.500 florins) ; *Jeune fille et jeune homme faisant de la musique*, de Terburg (2.600 florins), etc.

La vente du comte de Vaudreuil devait, en 1784, augmenter la galerie royale de quelques tableaux de premier ordre. C'est là que fut acquis le *Portrait d'Hélène Fourment et de ses enfants* (fig. 11), de Rubens (20.001 livres) ; le *Diogène cherchant un homme*, du même ;

Cliché Alinari.

Fig. 10. — Philippe de Champaigne. Louis XIII.

les *Quatre évangélistes*, de Jordaens (4.000 livres) ; le *Portrait dit du président Richardot*, attribué à Van Dyck (14.820 livres) ; la *Chasse au héron*, de Téniers (3.200 livres) ; les *Bestiaux dans une prairie*, de Paul Potter (1.500 livres) ; le *Coup de soleil*, de Ruysdaël (4.360 livres) (fig. 71) ; le *Portrait de Hendickje Stoffels*, de Rembrandt (1.380 livres) ; les *Philosophes en méditation*, du même

(24.999 livres) ; le *Maître d'école*, de A. Van Ostade (6.601 livres); les *Lauréats du prix de l'arc*, esquisse de B. Van der Helst (10.010 livres), etc. La moisson, on le voit, avait été abondante.

Nous devons nous borner à signaler, dans les années suivantes, des acquisitions faites de gré à gré : c'est, en 1785, un lot de cinq tableaux acquis du marchand Lebrun, au prix de 45.770 livres, et où se trouvaient le *Bon Samaritain*, de Rembrandt ; le *Départ pour la promenade*, d'Albert Cuyp, et l'*Offre galante*, de Terburg ; puis, en 1786, la *Sainte Famille*, de Murillo, acquis pour 22.000 livres du comte de Lerrant. Parfois, d'autres considérations que la valeur artistique avaient décidé l'achat de certains tableaux. La plus heureuse de ces acquisitions fut, certes, celle du *Charles I^er^*, de Van Dyck (fig. 13), vendu en 1775 par la comtesse du Barry à Louis XV pour 24.000 livres.

Quelques œuvres françaises avaient été acquises de même à des ventes publiques, comme l'*Accordée de village*, de Greuze (vente du marquis de Marigny, 1782, 16.500 livres), ou de gré à gré, comme la suite de peintures de Le Sueur représentant la *Vie de saint Bruno*, et, du même maître, une partie de la décoration de l'hôtel Lambert ; ou encore le tableau de Poussin, *Saint François Xavier ressuscitant une jeune fille*, etc. Mais ce ne sont là que des exceptions ; les anciens maîtres français furent délaissés au XVIII^e^ siècle au profit des peintres contemporains qui, par contre, reçurent de nombreuses commandes et travaillèrent constamment pour le service du roi : ainsi furent exécutées la plupart des peintures qui aujourd'hui représentent cette époque dans la galerie du Louvre. Bien que n'en pouvant donner ici qu'une liste bien abrégée, nous ne pouvons toutefois nous dispenser de signaler les *Pastorales* et les *Saisons*, de Lancret (fig. 25) ; l'*Histoire d'Esther*, de de Troy ; les *Mythologies* et les *Bergeries*, de Boucher ; les décorations de Van Loo, de Coypel, de Hallé ; les animaux et les sujets de chasse de Desportes et d'Oudry ; les batailles de Parrocel et de Casanova ; les marines de Joseph Vernet ; les natures mortes et des scènes familières de Chardin ; les portraits de la famille royale de Nattier ; les autres portraits de M. Q. de La Tour, Tocqué, Roslin, L.-M. Van Loo, Drouais, Largillière ; le *Corésus et Calliroé* de Fragonard, etc.

Après Houasse, qui conserva jusqu'à sa mort la surveillance des tableaux demeurés au Louvre, Antoine Coypel fut investi de cette charge. Un de ses premiers soins fut de rédiger, en 1715, l'inven-

Cliché Alinari.

Fig. 11. — Rubens. Hélène Fourment et ses enfants.

taire des tableaux décorant l'hôtel particulier du duc d'Antin. Charles Antoine Coypel succéda à son père, puis ce fut Cochin qui devint garde des tableaux du roi, et enfin le peintre Duplessis, qui rédigea, en 1785, un *Catalogue des tableaux du roi, qui étaient au Luxembourg et qui sont présentement déposés au Louvre, dans deux*

salles au rez-de-chaussée et dans un magasin au pavillon neuf. C'est le dernier inventaire d'une partie de la collection de tableaux des rois de France.

A Versailles, en 1730, Stiémart succède à Nicolas Bailly, dont le zèle semble s'être ralenti, tandis que Jacques Bailly était chargé de la surveillance des tableaux ornant les résidences royales : Marly,

Cliché Alinari.

Fig. 12. — David Teniers. Les œuvres de miséricorde.

Meudon, Fontainebleau, Compiègne, dont il rédigea, en 1733, l'inventaire. Son fils Jean-Silvain obtient, en 1754, sa survivance et la conserva jusqu'à la Révolution. A Stiémart, mort en 1740, succède Portail. En 1743, sous la direction d'Orry, on conçut le projet d'un nouvel inventaire général, beaucoup plus complet que celui de Bailly. Portail et Coypel s'y employèrent, Lépicié fut chargé de le rédiger; deux volumes seulement furent publiés. Le premier volume, consacré aux écoles florentine et romaine, parut en 1752; le second, avec les écoles vénitienne et lombarde, en 1754. Malheureusement, Lépicié mourut l'année suivante et cette œuvre considérable fut alors aban-

donnée. A Portail, mort en 1759, succédèrent Massé, Jeaurat et Durameau, comme gardes des tableaux conservés à Versailles. On doit à ce dernier un inventaire topographique des tableaux de la

Cliché Alinari.

Fig. 13. — Van Dyck. Charles Ier, roi d'Angleterre.

surintendance, exécuté en 1784, dont un second exemplaire fut exécuté en 1788. Ces deux précieux manuscrits sont conservés aux Archives du Musée du Louvre.

Le prodigieux développement du cabinet des rois de France, pendant le XVIIIe siècle, n'avait servi qu'à décorer les palais royaux, à

donner des modèles pour les manufactures des Gobelins et de Beauvais, et à encombrer davantage les dépôts où se conservaient les tableaux. L'opinion publique, qui, peut-être, n'avait pas oublié l'essai de musée, accessible à quelques artistes, tenté à la fin du XVII[e] siècle, s'indignait de l'abandon dans lequel étaient laissés tant de chefs-d'œuvre. La Font de Saint-Yenne avait réclamé assez vivement dans un *Dialogue du grand Colbert :*

Vous vous souvenez sans doute, ô grand ministre, de l'immense et précieuse collection de tableaux que vous engageâtes Louis XIV de faire enlever à l'Italie et aux pays étrangers, avec des frais considérables, pour meubler dignement ses palais. Vous pensez (eh ! qui ne le penserait comme vous !) que ces richesses sont exposées à l'admiration et à la joie des Français de posséder de si rares trésors, ou à la curiosité des étrangers, ou enfin à l'étude et à l'émulation de notre école ? Sachez, ô grand Colbert, que ces beaux ouvrages n'ont pas revu la lumière et qu'ils ont passé, des places honorables qu'ils occupaient dans les cabinets de leurs possesseurs, à une obscure prison de Versailles, où ils périssent depuis plus de cinquante ans.

Et dans un autre ouvrage[1], le même critique demandait nettement la création d'un musée public :

Le moyen que je propose pour l'avantage le plus prompt et en même temps le plus efficace pour un rétablissement durable de la peinture, ce serait donc de choisir dans ce palais (du Louvre), ou quelque part, un lieu propre à placer à demeure les chefs-d'œuvre des plus grands maîtres de l'Europe, et d'un prix infini, qui composent le cabinet des tableaux de Sa Majesté, entassés aujourd'hui et ensevelis dans de petites pièces mal éclairées et cachées dans la ville de Versailles, inconnus et indifférents à la curiosité des étrangers par l'impossibilité de les voir... Avec quelle satisfaction les curieux et les étrangers les verraient en liberté, exposés dans une habitation convenable à des ouvrages dont la plus grande partie est sans prix ! Telle serait la galerie que l'on vient de proposer, bâtie exprès dans le Louvre, où toutes les richesses immenses et ignorées seraient rangées dans un bel ordre, et entretenues dans le meilleur état par un artiste intelligent et chargé de veiller avec attention à leur parfaite conservation..... Quel motif d'ému-

[1] *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre, ce mois d'août* 1746.

lation serait plus piquant pour nos peintres d'à présent que l'honneur d'obtenir des places dans cette galerie royale, à côté de tant d'hommes illustres de tous les pays, et surtout d'Italie, qui composent l'immense et savante collection de tableaux des cabinets du roi ?...

Ces sages conseils, qui évoquent si nettement l'image de ce que sera plus tard le Musée du Louvre, ne tardèrent pas à être en partie suivis. En 1750, le roi fit transporter, des dépôts de la surintendance de Versailles au palais du Luxembourg, un grand nombre de tableaux ; M. de Tournehem, directeur des Bâtiments du roi, eut l'idée de les disposer dans l'appartement de la reine d'Espagne, et, si la mort l'empêcha de réaliser son projet, son successeur, le marquis de Marigny, s'empressa d'en poursuivre l'exécution. La galerie, dont Jacques Bailly avait surveillé l'arrangement, renfermait 110 tableaux, choisis parmi les plus précieux des écoles italienne, française et flamande ; elle fut ouverte le 14 octobre ; le public y était admis le mercredi et le samedi, la galerie de Rubens lui était accessible les mêmes jours. Cette heureuse innovation dura jusqu'en 1785. Lorsque le comte d'Angiviller succéda au marquis de Marigny à la direction des bâtiments du roi, il forma le projet de réunir, sous le nom de Museum, dans la galerie occupée au Louvre par la collection des plans en reliefs des forteresses et des grandes villes de France, établis par Jean Berthier et continués par ses successeurs, qui auraient été installés aux Invalides, les plus précieux tableaux et les plus belles statues que possédait le roi. Mais ce projet ne fut pas exécuté. Même, par suite de la cession du palais du Luxembourg au comte de Provence, la petite galerie de tableaux fut supprimée et toutes les peintures, même les grandes toiles de Rubens, furent renvoyées, en 1785, à la surintendance de Versailles. Ainsi, la monarchie ne parvint pas à réaliser de façon satisfaisante, et malgré les immenses trésors artistiques qu'elle avait su réunir, ce Musée ouvert largement aux artistes, aux érudits, aux étrangers, dont l'idée lui avait été depuis si longtemps suggérée, et dont quelques essais timides avaient même été tentés.

II

La création du Muséum. Son développement jusqu'à la chute de l'Empire (1791-1815)

En 1791, Barère, député de Vienne, demande à l'Assemblée Législative : « que la galerie du Louvre où sont tant de chefs-d'œuvre de peinture et de sculpture, devienne un Museum célèbre, et qu'on y déploie les nombreux tableaux de Rubens et d'autres peintres illustres. » Un décret, daté du 26 mai, lui donnait satisfaction en ordonnant que le Louvre reçoive le dépôt des monuments des sciences et des arts. Une longue période de travaux préparatoires suivit cette détermination. Des commissions furent nommées pour désigner ce qui devait être retenu pour le Museum parmi les innombrables œuvres d'art qui, des couvents, des églises, des résidences royales même (un décret du 14 août 1792 avait décidé le rassemblement des chefs-d'œuvre épars dans ces maisons), et des demeures des émigrés passèrent dans les dépôts des Petits-Augustins, des Capucins, de Nesles, des Grands-Jésuites et des Cordeliers; ces commissions, devenues suspectes après la chute des ministres qui les avaient nommées, furent remplacées par d'autres commissions. Il fallut vaincre aussi la résistance de la ville de Versailles, déjà ruinée par le départ de la cour et qui, voyant démeubler son château, ne pouvait plus même compter sur la curiosité des étrangers pour atténuer un peu sa détresse. Les réclamations pressantes de Duval, son député à la Convention, firent arrêter le transfert des œuvres d'art de Versailles à Paris. On aurait même dû, si on l'eût écouté, rapporter au château de Versailles toutes les peintures des maîtres étrangers pour y fonder une galerie de tableaux, le Louvre étant exclusivement réservé à l'art national. Plus tard, avec plus de raison, on devait fonder, à Versailles, un musée de peinture française.

Sans cesse, se dressaient des difficultés imprévues et de nouvelles entraves, dont l'énumération serait trop longue ici [1], et l'ouverture

[1] Voir l'introduction de la *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre*, par Frédéric Villot, Paris, 1873, et l'excellent ouvrage de M. Ch. Saunier auquel nous avons eu fréquemment recours pour écrire ce chapitre : *Les Conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire*. Laurens, Paris, 1902, in-8°.

du Museum était toujours retardée, bien que le 26 août 1791 et le 18 octobre 1792, le Louvre eut été de nouveau solennellement consacré aux arts. Barère, le 8 février 1793, présente, au nom du comité d'Instruction publique, un projet de décret concernant les arts et la formation d'un Museum national, et fait connaître les travaux que la commission des monuments, dont on critiquait la lenteur, avait accomplis depuis deux ans; enfin, Sergent fait

Fig. 14. — Meynier. Remise aux commissaires français des tableaux de l'Académie de Parme (Musée de Versailles).

adopter, le 27 juillet de la même année, un décret sur le Museum de la République, qui peut être considéré comme la charte fondamentale du Museum du Louvre [1].

Ce décret, qui mettait annuellement 100.000 livres à la disposition du ministre pour acquérir dans les ventes publiques les tableaux ou œuvres d'art nécessaires aux collections nationales, est glorieux pour ceux qui l'ont conçu et adopté. En songeant aux terribles difficultés du moment, les frontières menacées, le pays soulevé, les finances en désarroi, ne doit-on pas admirer l'intelligence avec laquelle, malgré l'immense quantité de peintures précieuses que le bouleversement social avait nationalisée et qui pouvait paraître

[1] Reproduit dans l'introduction de la *Notice...* de Frédéric Villot, *op. cit.*, p. XL

longtemps suffire à la gloire du Museum, on ouvrait un crédit très large pour assurer le complément méthodique des collections nationales? Mais les choses ne purent aller aussi vite qu'on l'avait alors désiré et ordonné. Les locaux destinés au Museum étaient occupés par le physicien Charles, qui avait fait don de ses appareils à la Nation et qui dut, avec indemnité, quitter la place. Il fallut, en outre, mettre en état et restaurer de nombreux tableaux provenant des anciens dépôts, où la surveillance s'était depuis longtemps fort relâchée. Enfin, le Museum ouvrit ses portes, non le 10 août, comme l'ordonnait le décret, mais probablement le 8 novembre[1], comme le porte un projet d'affiche que conservent les Archives du Louvre[2].

Enfin le Museum est ouvert ; les tableaux, toutefois, y sont présentés sans grand ordre, ce qui laisse deviner la précipitation avec laquelle on a dû agir. La notice sommaire qui ne mentionne que le nom des peintres, les titres des tableaux et les dimensions, prend soin de prévenir que : « plusieurs raisons trop longues à déduire ont empêché qu'on ne classât les tableaux par écoles... On n'offre, pour l'instant, qu'une disposition provisoire ; lorsqu'on sera en possession de la totalité qui doit former le Museum, lorsque le projet d'éclairer cet immense vaisseau par le sommet sera réalisé, lorsque ces salles destinées à recevoir les statues, les dessins des grands maîtres, les morceaux précieux de l'antiquité, de physique, d'optique, etc..., seront préparées, alors les discussions des artistes, des savants, des amateurs auront répandu une masse de lumières plus que suffisante pour arrêter définitivement le mode d'arrangement qui réunira le plus d'avantages, et qui répondra par l'ensemble à la magnificence des détails. »

En attendant que l'opinion publique, ainsi sollicitée, se soit prononcée, 537 tableaux de toutes les écoles et 124 bronzes, bustes, tables, porcelaines, pendules, etc..., sont exposés dans la galerie d'Apollon, dans le salon carré actuel et dans 15 petites travées

[1] Une réclamation anonyme à Paré, ministre, peut faire croire que le Museum ne fut ouvert que le 28 brumaire : « 24 brumaire, an II. Il est assez inutile d'avoir un Museum national pour le tenir fermé, en vain dira-t-on qu'on y fait des changements ; ils peuvent facilement s'opérer sans priver le public de la vue de la partie qui est déjà arrangée ». En note : « Sera ouvert le 28 ». (*Arch. Nat. F.* 17 1059. N° 1).

[2] Publié dans l'introduction de la *Notice...* de Fréd. Villot, op. cit., p. II en note.

de la grande galerie, éclairée par des fenêtres latérales (fig. 15). Dès le premier jour, nous le voyons par la préface du catalogue, on s'était préoccupé d'éclairer par en haut la grande galerie. On avait même demandé l'institution d'un concours pour résoudre au mieux la difficulté. L'affaire fut alors écartée, mais, reprise, elle occasion-

Fig. 15. — Hubert Robert. La grande galerie du Louvre
(Collection de M. Sig. Bardac).

nera bientôt la fermeture momentanée du Museum français. Malgré la présentation très imparfaite des œuvres d'art, les artistes s'empressèrent tellement d'accourir que la commission s'émut et demanda au ministre, par lettre du 14 frimaire, de limiter à cent le nombre des copistes admis à travailler au Louvre. « Nous n'avions pas cru d'abord devoir vous proposer de fixer le nombre des artistes qui peuvent venir travailler ensemble au Museum, ne prévoyant pas que les demandes d'admission se multiplieraient dans cette saison au point d'exiger qu'on pensât à y mettre des bornes. Il y a en ce

moment cent artistes inscrits, et nous avons pris le parti de suspendre les inscriptions parce que le local ne permettrait pas d'y en recevoir davantage si tous venaient en même temps... » Le 25 frimaire, le ministre approuvait cette mesure. Cependant les attaques contre les membres de la commission du Museum n'avaient pas cessé; l'un, Vincent, était démissionnaire, ne conservant que la charge de garder les dessins; un autre, le trésorier Pasquier, était arrêté. David, à la Convention, les attaqua le 28 frimaire an II, avec plus de violence que jamais. Il obtint gain de cause par décret du 27 nivôse, et Fragonard, Bonvoisin, Wicar, Dupasquier, Lannoy, Picault, Varon et Lesueur remplacent, par ordonnance du ministre de l'Intérieur du 11 pluviôse an II, les anciens membres de la commission du Museum.

Varon présenta un rapport, le 7 prairial an II, au comité d'Instruction publique pour faire la critique de l'installation du Museum organisée par ses prédécesseurs et signaler les réformes urgentes. Il se plaint que l'ancienne commission ait entassé confusément dans la galerie toutes les richesses qu'elle avait pu saisir: des meubles, des vases, des porcelaines, des pendules, disposés dans l'épine de la galerie, dérangeaient les visiteurs, les empêchaient de se placer à une distance convenable et ôtaient à la galerie sa sévérité, sa noblesse. Ces détails précisent l'installation d'alors. Varon réclame l'éclairage de la galerie par le sommet, l'ouverture de salles distinctes pour la sculpture antique et la moderne, les moulages, les médailles, les camées et pierres antiques, les gravures, la création d'une bibliothèque spéciale de livres sur les arts, enfin l'établissement d'un catalogue descriptif donnant les détails les plus précis sur la vie et les ouvrages des artistes célèbres.

Les commissaires, pleins de zèle, se transportèrent, le 16 prairial an II, à Versailles, pour examiner les tableaux demeurés dans le cabinet du ci-devant roi, à la surintendance. Durameau les reçut et ils purent vérifier les richesses artistiques que renfermait encore le palais de Louis XIV. Un rapport postérieur de Varon mentionne les principales; bornons-nous à citer: la *Joconde*, de Léonard de Vinci (fig. 49); *Saint Michel* et la *Petite sainte Famille*, de Raphaël; la *Visitation*, de Sebastien del Piombo; dix tableaux de Paul Véro-

nèse ; le *Charles I^er^*, de Van Dyck (fig. 13) ; plusieurs œuvres du Poussin, etc... Varon réclame toutes ces peintures ; mais, pour donner aux habitants de Versailles une compensation, il préconise l'installation d'un musée de l'école française, les œuvres étrangères et les antiques étant réservés au Louvre. La Convention approuve les conclusions du rapporteur, et le 2 thermidor au II, toutes les œuvres d'art de la surintendance furent remises à la commission du Museum et transportées au Louvre.

L'activité de la nouvelle commission, l'arrivée du dépôt de la surintendance de Versailles et d'autres richesses qu'allaient nous donner les traités, obligèrent à modifier l'installation du Museum. On dut même, pour l'exécution des travaux, le fermer ; mais avant de dire ce qu'il devint dans la suite, nous croyons devoir reproduire ici une curieuse critique de cette première installation de la galerie de peinture du Musée du Louvre parue dans la *Décade Philosophique* du 10 nivôse an III.

Notre dessein était, depuis longtemps, de donner à nos lecteurs une notice de ce superbe Museum qui renferme la plus grande et la plus précieuse collection de tableaux qui existe en Europe, mais nous attendions que ces tableaux fussent placés dans un ordre raisonnable, permanent. Or, on semblait prendre plaisir à les déranger continuellement. Tel tableau que l'on a vu au commencement de la Galerie, se trouvait transporté jusqu'au bout, la décade suivante, ou même ne se trouvait plus. Il semble qu'il fallait un grand effort de génie pour imaginer que le seul plan à suivre dans l'arrangement de ces innombrables tableaux, était de les classer par école. L'a-t-on fait enfin ?...

La longue Galerie qui joint le ci-devant palais des Tuileries au Louvre a été choisie avec raison pour servir de dépôt à toutes nos richesses en peinture et sculpture. On y entre par une large et grande salle, qui était autrefois remplie des essais de tout genre que nos artistes offraient à la curiosité et au jugement du public[1]. Aujourd'hui, on y expose provisoirement les tableaux qui arrivent chaque jour des pays nouvellement conquis par nos armes.

Les tableaux qui sont en place n'occupent guère que la moitié de la

[1] Allusion aux anciens salons de peinture et de sculpture, installés autrefois dans le salon carré actuel.

Galerie qui leur est destinée ; mais il doit en rester dans les magasins un nombre bien plus considérable.

La Nation a fait et continue à faire une moisson abondante de richesses en ce genre, dans les édifices habités par le dernier roi et sa famille, dans ses nombreux châteaux, dans les maisons des émigrés, dans les églises et les monastères et actuellement dans les villes de la Belgique et de la Hollande.

La Galerie est éclairée par des fenêtres ouvertes des deux côtés. Il en résulte un faux jour, et presque toujours peu favorable aux tableaux. D'ailleurs, elle est assez obscure lorsque le soleil n'y entre pas ; et lorsqu'il y entre, c'est pis encore. On sait que cette lumière trop vive nuit à l'effet des peintures. Quelquefois les rayons tombent sur les tableaux mêmes, ce qui ne tarderait pas à les pâlir, à les gâter, si on n'y remédie promptement. Autre inconvénient encore : la Galerie n'est point assez large pour qu'on puisse s'éloigner à une distance suffisante de certaines grandes machines qui demandent à être observées de loin.

Mais le premier des inconvénients n'existera plus par la suite ; la Galerie sera ouverte par le toit ; elle recevra un jour plus égal, plus doux...

...Dans la disposition des tableaux, on a suivi trois principales divisions. La première contient toutes les écoles d'Italie ; la seconde, les écoles flamandes, hollandaises ; la troisième, l'école française. Mais comme on sait, chacune de ces écoles a eu différentes périodes ; chacun des maîtres qui leur appartiennent a eu plusieurs méthodes, plusieurs manières pour se servir du mot technique. L'homme savant, le philosophe, le vrai artiste, désireraient voir les tableaux rangés suivant ces différentes périodes du goût des écoles et ces différentes manières des maîtres. Avec quel plaisir on observerait l'art montant graduellement dans l'école italienne, de la sécheresse, de la timidité, du goût gothique de Cimabue ou de Giotto, aux grâces du Guide, à l'énergie de Michel-Ange, aux coloris du Titien ; et dans l'école flamande, du style froid et raide de Jean de Bruges aux sublimes conceptions de Rubens ; on ne suivrait pas avec moins d'intérêt et de profit les tâtonnements des grands maîtres avant d'arriver à une bonne manière. Mais, au lieu d'adopter un ordre si naturel, si instructif, ceux qui ont présidé à l'arrangement des tableaux ont mêlé indifféremment tous ceux de la même école. Les ouvrages du même maître ne sont point les uns près des autres, ni dans l'ordre chronologique où ils sont sortis de ses mains. On trouve les tableaux de la première manière très imparfaite de Raphaël, longtemps après qu'on a admiré ceux de sa bonne manière, c'est-à-dire de sa troisième. Quel peut avoir été le motif d'une si bizarre disposition ? Nous l'ignorons, et ne pouvons même en imaginer aucun de raisonnable. Ce que nous pouvons assurer, c'est qu'en admettant notre système d'arrangement, le jeune artiste verrait par les exemples frappants

qu'il aurait sous les yeux, les difficultés qu'il lui faudra surmonter avant d'arriver à une bonne méthode, il apprendrait à ne pas suivre une fausse route, à revenir sur ses pas, lorsqu'il se serait égaré. Ce serait pour les arts une espèce d'école normale, dans laquelle on s'instruirait sans effort, et, pour ainsi dire, suivant la méthode analytique. Le peuple en général acquerrait aussi, par cette voie, un goût bien plus sûr, connaîtrait bientôt les grands maîtres, leurs beautés, leurs défauts, et surtout la différence de leurs touches, puisqu'il établirait bien plus facilement, et presque malgré

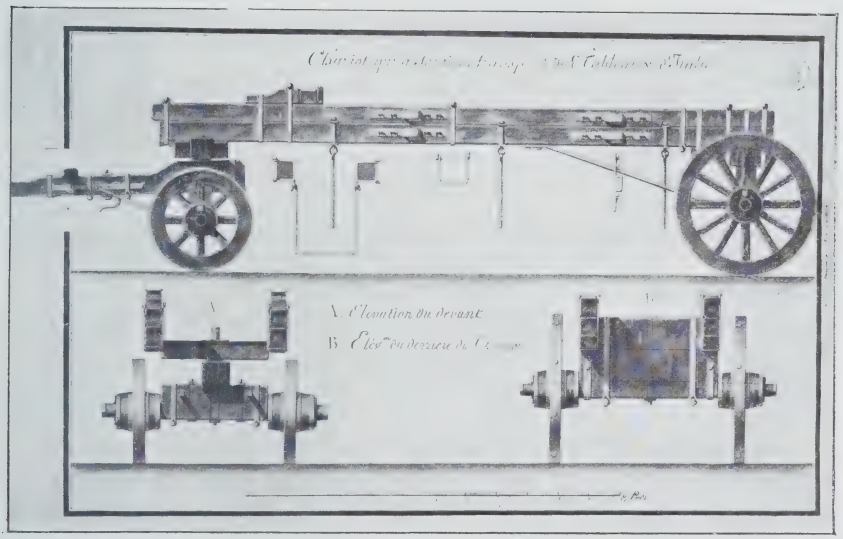


Fig. 16. — Modèle des chariots ayant transporté les tableaux d'Italie en France (Archives du Louvre).

lui, une comparaison entre leurs ouvrages. Or, nous le répétons, il est impossible de concevoir pourquoi une disposition, qui serait utile, tant aux artistes qu'à la grande généralité du public, n'a pas été choisie de préférence.

C'est encore pour l'utilité du public, pour faciliter son instruction, que nous proposons d'écrire au bas de chaque tableau, son sujet et le nom du peintre. On ne se figure pas combien de fausses idées le peuple rapporte d'une promenade dans le Museum, faute d'avoir pu deviner le sujet des scènes peintes qu'il avait sous les yeux. Un prétendu connaisseur explique souvent, avec beaucoup d'emphase et de présomption, à des groupes nombreux d'auditeurs, ce qu'il ne conçoit pas lui-même, leur donne pour des personnages Grecs, des Romains ; pour des Romains, des Hébreux ; et pour une réalité, une allégorie. Une courte légende remédierait à ces abus ; elle

laisserait empreints dans la mémoire les traits les plus intéressants de l'histoire ancienne et moderne, enfin les noms des artistes célèbres. Un catalogue supplée mal à cette inscription : d'abord, tout le monde ne peut pas se le procurer ; et puis il faut chercher le numéro, l'article : c'est un travail, une distraction.

Le Museum est ouvert au public, les trois derniers jours seulement de la décade ; les autres jours, les artistes seuls y sont admis, et y peignent ou dessinent. Nous avons vu avec bien de l'intérêt le peuple s'y porter en foule : il observe avec une curiosité avide, demande des explications, admire ou blâme, souvent avec justesse. Bientôt le Museum sera la plus fréquentée de nos promenades. Les hommes, les femmes de toutes les classes semblent s'y donner rendez-vous le matin pour y passer quelques heures. Tant mieux : les beaux-arts recevront plus d'hommages ; le goût pour leurs productions se répandra plus uniformément dans la nation ; et alors on n'aura plus besoin de puiser dans le trésor public pour leur donner des encouragements. L'estime du peuple, voilà le grand, peut-être le seul levier qui puisse porter rapidement tous les arts vers la perfection...

Dès ce moment la critique se montrait soucieuse de la bonne disposition des collections nationales et sévère pour ceux qui avaient la charge de l'assurer. Les réformes qu'elle demandait ici étaient fondées, la plupart ont été réalisées depuis.

Déjà des toiles de Rubens, de Van Dyck, et d'autres maîtres flamands et hollandais, avaient été envoyées par les armées au Museum. On les exposait alors dans le salon carré actuel, jusqu'à ce que d'autres envois vinssent prendre leur place, obligeant à les disposer dans la grande galerie. La première exposition provoqua le plus grand enthousiasme. Ces enlèvements d'œuvres d'art furent timidement opérés d'abord, on envoyait secrètement des émissaires qui désignaient les objets dignes d'être expédiés à Paris et en surveillaient l'emballage et le transport. Mais l'enthousiasme que provoqua chez les artistes l'apparition de ces trophées, obligea à agir ouvertement. On pensa dès lors, et jusqu'à la chute de l'Empire, faire de Paris la métropole des arts, des lettres et des sciences. Toujours, dans les discussions de ce temps, apparaît cette croyance que l'art ne peut se développer que dans un pays libre. Aussi non seulement les tableaux, les statues, les médailles, les pierres gravées furent dans la suite envoyés à Paris, mais des livres, des manuscrits, des appa-

reils scientifiques, des animaux, des caractères d'imprimerie et jusqu'à des plantes et des graines.

Il serait inexact pourtant de croire que ces enlèvements ne provoquèrent aucune protestation. Même chez nous, dès 1796, Quatremère de Quincy présentait au Directoire une pétition : *Sur le préjudice qu'occasionnerait à la science le déplacement des monuments de l'Art de l'Italie.* Après avoir demandé pourquoi la France n'exploitait pas les ruines de Provence, après avoir dit qu'au lieu d'enlever de Rome de nouveaux monuments, il serait préférable d'y rapporter ceux qui en avaient été déjà arrachés, après avoir justement exposé que leur réunion et leur présence aux lieux mêmes pour l'ornementation desquels ils avaient été faits, étaient nécessaires pour les bien comprendre, il ajoutait :

> En vain décrochera-t-on des tableaux, et déplacera-t-on des fragments de peinture, on n'emportera ni la Chapelle Sixtine, ni la Farnésine, ni les salles du Vatican, ni ces grands pendentifs, ni ces nombreux plafonds, ni ces coupoles, ni ces fresques des Michel-Ange, des Carrache, des Dominiquin, des Guide, des Cortone, etc... Que font aussi pour les arts ces immortels cartons de Raphaël, que Charles I^er^ acheta en Flandre, et que renferme la Galerie de Windsor?...

La pétition, qu'avaient signée cinquante artistes, parmi lesquels : Percier, Fontaine, Lethière, les deux Moreau, Pajou, David, Suvée, Vien, Denon, Girodet, Dumont, Meynier, Boizot, Soufflot, Vincent, Lemonnier, Clérisseau, etc., demandait, comme conclusion aux remarques de Quatremère de Quincy, que rien ne fût déplacé en Italie, sans qu'une Commission d'artistes et de gens de lettres soit appelée à formuler son avis sur le transfert des tableaux et des statues.

Il ne fallait pas alors que cette voix du bon sens fût entendue. J.-B. Isabey, Duvivier, Vernet, Alex. Lenoir, etc., signèrent presque aussitôt une contre-proposition, insérée au *Moniteur* du 12 vendémiaire an V, assurant le Directoire de la nécessité de faire venir à Paris les chefs-d'œuvre de l'Italie. Il faut remarquer, en effet, que ces protestations ne visaient que l'Italie et qu'aucune voix ne s'était élevée pour blâmer l'enlèvement des tableaux des Pays-Bas. Là, il est vrai, ces pratiques avaient été introduites déjà par Joseph II, qui,

en 1777, en supprimant des couvents, en fermant des églises, n'avait pas hésité à envoyer à Vienne, où ils se trouvent encore, les meilleurs tableaux qu'il avait pu prendre et à vendre une partie des autres. Si les tableaux des églises de Belgique et du cabinet du Stathouder de Hollande furent enlevés sans façon, et expédiés à Paris, par simple droit de conquête, il n'en fut pas de même des œuvres d'art livrées par l'Italie. Là, il fut procédé avec plus de forme,

Fig. 17. — Zix. La rotonde d'Apollon (Musée du Louvre).

et la diplomatie entra en jeu. On croyait renouveler les usages des Romains, dans un moment où l'admiration pour l'antiquité était la plus vive. Des étrangers même encourageaient ces enlèvements : le révolutionnaire italien Pio écrivait aux Directeurs :

Citoyens Directeurs,

Dans les beaux jours de la République romaine, le Capitole devint le dépôt de tous les monuments des arts de l'Etrurie, de la Macédoine et de la Grèce ; mais les Romains ne sçurent pas en profiter. Dans les beaux jours de la République Française, que le Louvre succède au Capitole, et nous en profiterons.

Salut et fraternité.

Pio.

Souvent les prélèvements de tableaux ne furent faits, que lorsque les tributs militaires ne purent être payés. Parfois même, les municipalités ou les princes offrirent spontanément des œuvres d'art. D'autres fois les traités fixèrent le nombre de tableaux que les villes ou les princes durent livrer. Les ducs de Parme et de Modène, les villes de Milan et de Venise durent céder chacun vingt tableaux ; le Pape fut taxé à cent chefs-d'œuvre, etc. Les toiles furent d'abord embarquées à Livourne sur une frégate bien armée, débarquées à Marseille, d'où on les dirigeait par canaux sur Paris. Gros accompagna le premier convoi. On utilisa dans la suite la voie de terre (fig. 16).

L'arrivée du premier convoi fut l'occasion de fêtes, où l'on s'efforça de faire revivre les fastes des triomphes antiques. Les bateaux, amarrés devant le Jardin des Plantes, furent, dès le premier jour, déchargés de leur précieuse cargaison. Outre les plus célèbres statues du Vatican, la *Transfiguration*, de Raphaël, le *Saint Jérôme*, du Corrège, que Parme (fig. 14) avait offert de racheter un million, les plus beaux tableaux du Titien et de Véronèse, furent placés sur des chariots, d'autres chariots reçurent des livres, des manuscrits, des cages d'animaux, des plantes, et, par longues files, le convoi se dirigea vers le Champ-de-Mars, précédé de quatre commissaires : Thouin, Moitte, Tinet et Berthélemy, qui en firent la remise, le soir, aux membres de l'Institut et au Ministre de l'Intérieur, François de Neufchâteau, assisté de Joachim Lebreton.

Le lendemain, les Directeurs, par la voix de Rewbell, leur président, remercièrent les commissaires, leur remirent une médaille, et le convoi prit le chemin du Louvre. Là, on dut faire diligence pour installer toutes ces richesses dans le salon carré. Aux peintures venant de Belgique et de Hollande, succèdent, le 18 pluviôse an VI, les envois de Parme, de Plaisance, de Milan, de Crémone, de Modène, de Cento, de Bologne, cédés à la France par les armistices de Parme et de Bologne et le traité de Tolentino. Ils sont remplacés, le 18 brumaire an VIII, par les peintures venant de Venise, de Vérone, de Mantoue, de Pesaro, de Fano, de Lorette et de Rome.

Cependant, depuis l'ouverture du Musée en 1793, des réparations avaient été jugées nécessaires, tant pour obtenir un meilleur éclairage des salles, que pour étendre les surfaces utilisables. On avait

installé dans la galerie d'Apollon, 415 dessins, des émaux de Petitot, des cartons de Jules Romain. Mais la place ne pouvait plus suffire aux nouveaux arrivages; on résolut alors de fonder, dans le château de Versailles, un musée de l'école française. L'an V, on y transporta les toiles des maîtres français que possédait le Musée du Louvre, depuis Jean Cousin jusqu'aux peintres vivant encore. Une notice parut en l'an X. Enfin, lorsque d'autres tableaux arrivèrent de l'étranger, et que la place au Louvre devint encore insuffisante, on envoya au Palais du Luxembourg les toiles de Rubens sur la *Vie de Marie de Médicis*, les peintures de Philippe de Champaigne, la *Vie de saint Bruno* de Lesueur, les *Ports de Mer* de Vernet. Ainsi, le Luxembourg et Versailles devinrent des succursales ou des compléments du Musée du Louvre, qui ne fut méthodiquement installé qu'en 1810.

Les campagnes de 1805 et de 1806, les victoires d'Austerlitz, d'Ulm et d'Iéna amenèrent encore au Louvre une foule d'œuvres d'art. Les villes allemandes durent, comme les cités italiennes, fournir un certain nombre de chefs-d'œuvre. Berlin cède 54 tableaux, Custrin 50, Potsdam et Sans-Souci 6, Cassel, dont la galerie émerveilla Denon, ce qui fit grossir le tribut, donna 299 tableaux, dans lesquels Joséphine fit un choix de 48 toiles, parmi les plus précieuses, qu'elle revendit plus tard à l'Empereur de Russie; Schwerin livra 209 peintures, Danzig 1, Varsovie 6, Brunswick, outre de nombreuses sculptures, des objets d'art, des dessins, des volumes, des gravures, 278 tableaux de la galerie Saltzdahlen, déjà emballés pour être expédiés en Angleterre, enfin à Vienne, des antiquités et 250 tableaux de la galerie du Belvédère furent enlevés.

Au Louvre, après le grand salon réservé aux vastes peintures décoratives, neuf travées divisent la grande galerie. La première est réservée aux œuvres françaises, les quatre suivantes aux tableaux allemands, flamands et hollandais, les quatre dernières aux écoles italiennes.

La notice des tableaux exposés dans la galerie Napoléon de 1810, mentionne 1233 tableaux, on y trouve décrits : de Raphaël, la *Transfiguration*, commandé autrefois pour la Cathédrale de Narbonne, dont un Médicis était archevêque, le *Couronnement de la Vierge*, la

Vierge de Foligno, la *Vision d'Ézéchiel*, l'*Assomption de la Vierge*, la *Sainte Cécile*, les portraits de Léon X, de Jules II, etc.; en tout 25 tableaux, dont 9 portraits, 24 tableaux de Titien, 10 de Tintoret, 16 de Paul Véronèse, 5 de Giorgione, 9 de Corrège, 7 d'Andrea del Sarto, sans compter les tableaux les plus importants de Giovanni Bellini, de Cima da Conegliano, etc... Parmi les Hollandais on pouvait admirer 6 tableaux de Steen, 7 de Jacob Ruysdaël, 33 de Rembrandt, 10 de Paul Potter, 14 d'Adrien Van Ostade, 6 d'Antonio Moro, 9 de Metsu, etc... Parmi les Flamands, on voyait outre l'*Agneau Mystique* et la *Vierge adorée par le chanoine Van der Paele* de Van Eyck, outre des œuvres précieuses de Quentin Metsys, de Memling, 10 tableaux de Jordaens, 34 toiles de Van Dyck et 54 peintures de Rubens, de qui la série de la *Vie de Marie de Médicis* avait été, il ne faut pas l'oublier, renvoyée au Palais du Luxembourg. Parmi les Allemands, on pouvait admirer 15 Holbein, 4 Dürer, des Cranach, etc... Quant aux Français, ils ne figuraient qu'assez petitement au Louvre. On exposait, cependant, d'admirables Poussin, des Claude Lorrain, des Lebrun, etc.

Malgré tout, le Louvre ne suffisait pas encore à contenir toutes les richesses livrées par les traités. Beaucoup furent employées à orner les châteaux de Fontainebleau, de Compiègne, de Saint-Cloud, de la Malmaison, les ministères, les hôtels des grands dignitaires, des tableaux furent donnés ou égarés, d'autres repartirent pour l'étranger avant d'avoir été déballés. Enfin, on songea à faire profiter les grandes villes de France et des pays annexés des œuvres d'art qui ne pouvaient trouver au Louvre, à Paris, ni dans les châteaux impériaux, un asile convenable.

Dès le 6 frimaire an VIII, Heurtaut de Laneuville avait demandé au Conseil des Cinq-Cents que Paris ne profitât pas seul des trésors d'art que nous procuraient les conquêtes, et qu'une partie de ces richesses fût répartie entre les principales villes de France, où seraient fondées, en outre, des écoles de peinture, de sculpture et d'architecture. Plusieurs municipalités : Toulouse, Lille, Caen, Tours, Angers, Le Mans, avaient déjà accueilli des œuvres d'art et constitué des Musées[1]. Un arrêté consulaire du 14 fructidor an VIII,

[1] Voir Olivier Merson : *Les musées de peinture et de sculpture de province ;* et Clément de Ris, *Musées de province.*

fonda des musées à Lyon, Bordeaux, Strasbourg, Bruxelles, Marseille, Rouen, Nantes, Dijon, Toulouse, Genève, Caen, Lille, Mayence, Rennes et Nancy. D'autres musées furent établis dans la suite à Amiens, Montpellier et Anvers. Ces municipalités reçurent, de 1803 à 1805 d'abord, puis en 1811, un nombre de tableaux qui ne fut pas inférieur à 950, provenant de l'ancienne collection royale, des églises de Paris et des conquêtes.

Le rôle des fonctionnaires du Musée du Louvre ne se borna pas seulement à recevoir des tableaux, à les cataloguer, à les placer, mais aussi à leur donner des soins. Souvent les peintures arrivaient sur des panneaux vermoulus, que les cahots du chemin avaient endommagés, et il devenait urgent alors de les transporter de bois sur toile. Depuis longtemps on pratiquait cette opération délicate : déjà, lors de l'exposition partielle des tableaux du Cabinet du Roi au Palais du Luxembourg, en 1750, on avait montré, avec quelque fierté, la *Charité*, d'Andrea del Sarto, récemment transportée sur toile par Picaut, en plaçant, auprès de la peinture, les panneaux de bois primitifs. Mais le procédé était demeuré secret, tandis que la notice du 18 ventôse an X décrit minutieusement par quels travaux délicats, certains tableaux célèbres comme la *Vierge de Foligno*, de Raphaël ; le *Martyre de saint Pierre Dominicain*, de Titien, avaient été transportés, des planches vieilles et rongées, qui ne retenaient plus la peinture, sur toile. Malheureusement ces opérations furent faites souvent avec trop de hâte, et on utilisa parfois pour les restaurations des couleurs au bitume, qui devaient s'altérer gravement dans la suite.

Ainsi se trouvait réalisé à la fin de l'Empire, avec une splendeur que nul n'aurait pu prévoir, ce Museum que la monarchie chancelante n'avait pas eu le pouvoir de créer et qui, bien que tardivement inauguré, avait été un des premiers soucis de la Révolution éducatrice. La haute intelligence de ses organisateurs en avait fait non pas une galerie de tableaux, comme il en existait dans les châteaux des princes, ou dans les palais des rois, mais un musée, au sens le plus moderne du mot, c'est-à-dire une exposition permanente des meilleures productions de tous les temps et des divers pays, chronologiquement disposées. Non seulement on s'était efforcé de

réunir le plus grand nombre possible d'œuvres des plus illustres maîtres de l'Italie et des Flandres, de ces maîtres, comme Raphaël ou Titien, Rubens ou Van Dyck, dont la gloire n'avait jamais pâli, mais

Cliché Alinari.

Fig. 18. — Frans Hals. Van Beresteyn.

encore on avait fait une large place aux peintres qui les avaient précédés, et qu'on avait si longtemps méprisés, à ces tendres primitifs qui avaient, les premiers, mis un peu de naturel et de sentiment dans les représentations traditionnelles des sujets sacrés. De Van Eyck aux derniers flamands, de Cimabue à Pompeo Battoni, on pouvait alors

suivre au Louvre le développement de l'histoire de la peinture, par ses œuvres les plus glorieuses. Pourtant, si éclectiques qu'ils aient voulu se montrer, si larges d'intelligence qu'ils nous paraissent encore, Denon et ses éminents collaborateurs n'avaient pu, dans leurs choix, être tout à fait impartiaux; ils n'avaient pas su résister assez au courant de l'opinion du moment, aux préférences et aux aversions des artistes contemporains : le XVIII[e] siècle avait été fort dédaigné par eux. La Flandre, pauvre alors en artistes de talent, ne souffrait pas trop de cette partialité ; mais l'Italie se trouvait privée des Tiepolo, des Ricci, des Longhi, qui donnèrent si souvent aux peintres français des leçons de décoration, de fantaisie et d'heureux arrangements.

III

Le développement des collections, depuis la Restauration jusqu'à nos jours (1815-1909).

A ces jours héroïques devaient succéder de tristes lendemains. En 1814 déjà, la Prusse et l'Espagne s'étaient montrées soucieuses de reprendre ce qui leur avait appartenu. Mais on redouta, par des réclamations trop violentes, de soulever la population et on se borna à rendre des tableaux non exposés et une petite partie de ceux qui figuraient au Louvre et qui purent facilement être remplacés. Déjà Denon s'efforçait de sauvegarder le plus possible l'intégralité de son cher Musée et se montrait négociateur habile. Le 15 janvier 1815, il faisait connaître que les pertes du Louvre se bornaient à 6 tableaux, 46 marbres, 52 bronzes, 461 pierres gravées, 6 volumes imprimés, un couteau et un manuscrit indiens.

Après Waterloo et le retour des alliés à Paris, on ne prit plus aucun ménagement pour réclamer tout ce qui venait de l'étranger et tâcher de prendre un peu au delà. Les reprises furent brutales. Denon fut arrêté, menacé de déportation dans une forteresse prussienne ; il ne céda qu'à la force, trop peu soutenu par une cour, mal disposée pour un Musée créé par la Révolution et enrichi par

l'Empire; presque isolé, il osa résister sans cesse aux insolences et aux violences d'un vainqueur exaspéré. Il avait montré du génie à organiser le Musée, il fit preuve d'héroïsme à le défendre. Avec quelle amertume, Denon, presque septuagénaire, écrit-il sur un

Cliché Alinari.

Fig. 19. — Rembrandt. Son portrait.

registre, que conservent les Archives du Musée du Louvre et qui reproduit l'étonnante correspondance de cette époque :

« Des circonstances inouïes avaient élevé un monument immense, des circonstance non moins extraordinaires viennent de le renverser. Il avait fallu vaincre l'Europe pour former ce trophée ; il a fallu que l'Europe se rassemblât pour le détruire. Le temps répare

les maux de la guerre, des nations éparses se recomposent; mais une telle réunion, cette comparaison des efforts de l'esprit humain dans tous les siècles, cette chambre ardente, où le talent était sans cesse jugé par le talent, cette lumière enfin, qui jaillissait perpétuellement du frottement de tous les mérites, vient de s'éteindre, et de s'éteindre pour toujours. »

Les Prussiens qui s'étaient montrés les plus empressés à formuler en 1814 leurs réclamations, se présentèrent au Louvre le jour même de leur entrée à Paris, le 7 juillet 1815, pour reprendre les œuvres d'art, provenant de Berlin et de Potsdam. Denon refuse de remettre, sans un ordre écrit, aucun des objets confiés à sa garde. Alors on envoie un poste de soldats au Louvre et on se saisit, comme caution, des meubles de Saint-Cloud et de Compiègne. Denon proteste, fait appel à tous pour le soutenir, mais ni sa résistance passive, ni la diplomatie hautaine et méprisante de Talleyrand qui lui porte secours, ne peuvent vaincre la ténacité du vainqueur. Seule l'intervention libérale du roi de Prusse, Frédéric Guillaume, arrêta l'enlèvement de colonnes de marbre qui eût compromis la solidité de la galerie d'Apollon.

Après les Allemands, les commissaires de la Belgique et des Pays-Bas, soutenus par le général Muffling, gouverneur de Paris, présentèrent leurs revendications, et reprirent tout ce qui se trouvait au Louvre provenant de leur pays, malgré les efforts de Denon, qui remettait aux représentants des puissances étrangères des notes rappelant la façon dont Joseph II avait confisqué à son profit les tableaux provenant des couvents supprimés, signalant les très beaux tableaux, qu'au nombre de quatre-vingts, il avait envoyés aux Musées de Bruxelles et d'Anvers, se prévalant des grands travaux exécutés à Anvers, des sommes énormes sacrifiées pour la création du port, demandant, enfin, qu'au moins le musée de Bruxelles rendît les tableaux qui avaient fait autrefois partie du cabinet des rois de France, avant d'appartenir au Musée du Louvre. Il disait aussi, pour calmer les revendications de la Hollande, que Louis Bonaparte avait fondé à grands frais à Amsterdam un musée qui devait revenir en France si on voulait que le cabinet de l'ancien Stathouder retournât en Hollande. Les négociations furent

lentes. Le Louvre rendit ce qu'il possédait, mais les musées de province conservèrent en grande partie ce qui leur avait été attribué et le musée de Bruxelles ne restitua rien. En 1818, le baron de Fayel, ministre des Pays-Bas, prenait l'initiative de demander à la France de considérer l'ère des revendications comme close.

Puis c'est l'Autriche, ce sont les États italiens, c'est l'Espagne, qui

Cliché Alinari.

Fig. 20. — Adrien Van Ostade. Famille hollandaise.

font connaître leurs réclamations. Les commissaires étrangers escortés de soldats en armes font prendre au Louvre les tableaux à leur convenance, plusieurs ont été déjà volés, les abus de la force deviennent plus fréquents, Denon et son secrétaire Lavallée font tout leur devoir, nullement soutenus par le comte de Pradel, ministre de la maison du roi, qui au récit des violences et des menaces dont ils sont l'objet, leur conseille la soumission. Canova, au nom du pape, revendique les marbres antiques. Après Paris, on voulut reprendre à la province les tableaux qui lui avaient été

donnés ; puis ce sont les anciens émigrés qui, avec des accents attendris, réclament des portraits de famille, et ne se consolent de ne les pouvoir récupérer que par le paiement de grosses indemnités. Nous ne pouvons entrer dans le détail de ces négociations laborieuses. Denon donne sa démission le 8 octobre 1815. Son rôle était terminé, et certes il n'exagérait point en disant qu'il avait besoin de repos. Lavallée, son fidèle secrétaire général, le remplaçait. Il écrivait, le 15 novembre, au comte de Pradel pour l'informer que le nombre des objets repris par les alliés s'élevait à 5.203 « sur lesquels, disait-il, on peut compter au moins 2.000 de premier ordre dans les sculptures antiques et dans la peinture ». Il y joignait un état donnant, par pays, le nombre des objets rendus. Pour les peintures ce document donne les chiffres suivants :

Prusse	119	Espagne. . .	284	Parme	30
Cassel	421	Venise	15	Toscane	57
Brunswick . .	230	Milan.	7	Sardaigne . . .	59
Schwerin . . .	190	Crémone . . .	2	Pays-Bas. . . .	210
Autriche . . .	323	Vérone	6	Etats ecclésias-	
Bavière	28	Modène	24	tiques	60

Lavallée faisait justement remarquer qu'une partie de ces richesses avait été volontairement remise par la direction du Musée, sur ordre du roi, aux Etats allemands et aux grands d'Espagne, en 1814 et en 1815, et que d'autres reprises furent effectuées par la force armée, ce qui fera dire plus tard à Stendhal :

« Les alliés nous ont pris onze cent cinquante tableaux. J'espère qu'il me sera permis de faire observer que nous avions acquis les meilleurs par un traité, celui de Tolentino. Je trouve dans un livre anglais et dans un livre qui n'a pas la réputation d'être fait pour des niais, ou pour des gens vendus à l'autorité : The indulgence he showed to the Pope at Tolentino, when Rome was completely at his mercy, procured him no friends, aud excited against him many enemies at home ». (*Edinburgh Review*, décembre 1816, p. 471.) J'écris ceci à Rome, le 9 avril 1817. Plus de vingt personnes respectables m'ont confirmé, ces jours-ci, qu'à Rome l'opinion trouva le vainqueur généreux de s'être contenté de ce traité. Les alliés, au contraire, nous ont pris nos tableaux sans traité. » (*Histoire de la peinture en Italie.*)

Les efforts de Denon et de Lavallée ne furent pas cependant tout à fait stériles, les commissaires italiens se montrèrent particulièrement conciliants ; il est vrai qu'ils n'avaient point derrière eux des troupes nationales, et que souvent ils durent reculer devant les frais qu'entraînerait le transport des objets qu'ils auraient pu reven-

Cliché Alinari.

Fig. 21. — Pieter de Hooch. Intérieur hollandais.

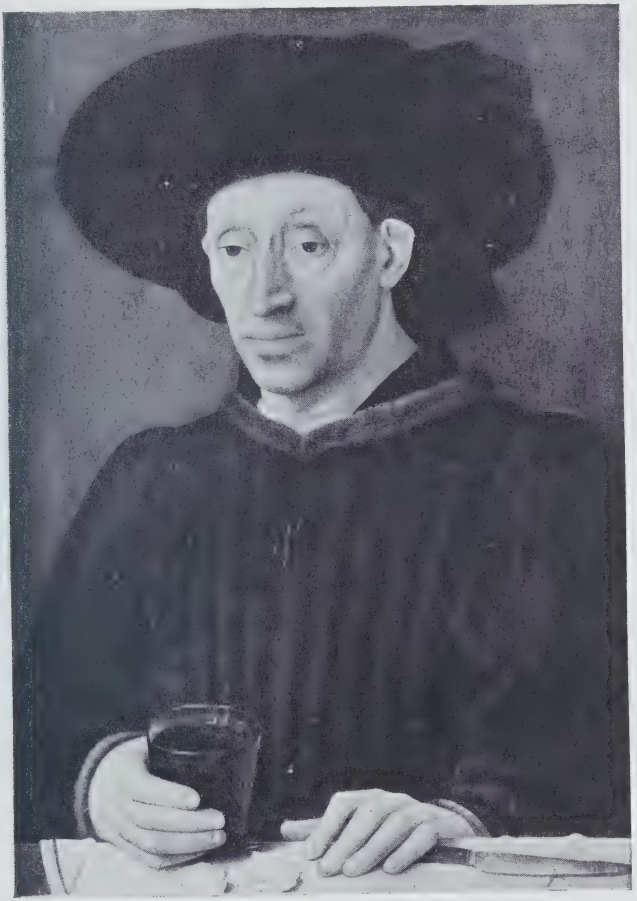
diquer. Déjà, par une entente entre la ville de Milan et le Louvre, quelques précieux tableaux comme la *Vierge de la famille Casio*, de Boltraffio, la *Prédication de saint Etienne à Jérusalem*, de Carpaccio ; une *Sainte Famille*, de Marco d'Oggione ; deux panneaux de Moretto de Brescia avaient été échangés contre certaines toiles flamandes et hollandaises, de Rubens, de Van Dyck, de Jordaens et de Rembrandt envoyées autrefois à Milan. Les tableaux laissés par les commissaires florentins étaient surtout importants, parmi les

principaux; signalons : Albertinelli, la *Vierge entre saint Jérôme et saint Zénobie;* Botticelli, le *Magnificat;* Cimabue, la *Vierge glorieuse;* Gentile de Fabriano, la *Présentation au temple ;* Fra Angelico, le *Couronnement de la Vierge;* Taddeo Gaddi, *Prédelle;* Dom. Ghirlandajo, la *Visitation;* Giotto, *Saint François d'Assise ;* Benozzo Gozzoli, le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin ;* Filippo Lippi, la *Vierge entourée d'anges adorée par deux saints abbés;* Lorenzo di Credi, la *Vierge entre saint Julien et saint Nicolas ;* Andrea Mantegna, la *Vierge à la Victoire* et le *Calvaire*, etc... D'autre part, les commissaires de Parme laissèrent plusieurs tableaux parmi lesquels, la *Vierge et l'Enfant entre la Madeleine et saint Jean*, de Cima da Conegliano, et la *Vierge entre saint Benoit et saint Quentin*, de Bianchi Ferrari sont particulièrement précieux. Enfin Denon et Lavallée, parvinrent, en exposant les dangers du transport d'une aussi vaste toile, à conserver au Louvre les *Noces de Cana*, de Paul Véronèse (fig. 46), qu'ils échangèrent contre un tableau de Lebrun, la *Madeleine chez le Pharisien.*

Le maintien de ces peintures anciennes était particulièrement heureux parce que la plupart d'entre elles appartenaient à une période reculée de l'art qui, depuis longtemps méprisée, ne figurait pas dans l'ancien cabinet des rois de France et n'avait commencé à être favorablement considérée, que par l'importance que leur avait justement donnée les commissaires français. La conception nouvelle d'un musée montrant le développement de l'art depuis ses origines, les fit dès lors rechercher; on sait que leur valeur n'a cessé de s'accroître depuis.

Malgré cela, le Louvre était fort appauvri, et, pour ne pas donner aux artistes et aux amateurs le spectacle lamentable de sa diminution, on le ferma le 15 novembre 1815 et on chercha le meilleur moyen de réparer ses pertes. On pensa tout d'abord à faire revenir de province quelques-unes des précieuses toiles qu'on y avait déposées et que les traités nous laissaient; mais on se heurta à des intérêts particuliers que l'on respecta. Même de nombreux établissements religieux réclamèrent des tableaux, et on leur accorda pendant la Restauration 353 peintures anciennes et 181 toiles modernes, qui sortirent du Louvre. Pour remeubler le Musée, on

fit venir du palais du Luxembourg : la *Suite de l'histoire de Marie de Médicis*, de Rubens ; la *Vie de saint Bruno*, de Lesueur ; et la *Série des ports de mer*, de Joseph Vernet. On commanda des



Cliché Alinari.

Fig. 22. — École française XV^e^ siècle. L'homme au verre de vin.

tableaux à Girodet, à Gérard, à Guérin, à Prud'hon, à Gros et à d'autres moins illustres, avec une affectation de trouver dans la valeur des peintres modernes une compensation aux pertes subies par le Musée.

La présence des choses et des gens qui rappelaient l'ancienne

splendeur du musée paraissait insupportable en haut lieu. Denon était parti, Lavallée l'avait remplacé. Il fut l'objet d'odieuses attaques de la part du ministre de l'Intérieur, Vaublanc ; il y répondit vivement et fut révoqué le 31 mai 1816. Le comte de Forbin remplaça Denon, M. de Senonnes prit les fonctions de secrétaire général.

L'époque héroïque était terminée. Désormais le Louvre ne s'accroîtra que par des moyens normaux, par des acquisitions et des dons. Déjà Denon avait su profiter des bonnes occasions qui s'étaient présentées et avait acquis, au moment où les envois de l'étranger auraient pu suffire à prendre toute son activité, des tableaux excellents comme le *Banquier et sa femme*, de Quentin Metsys, payé 1.800 francs; le *Portrait de l'amiral Tromp*, de G. Metsu; le *Marché aux poissons* d'Adrien Van Ostade, acheté 3.151 francs; 2 tableaux de Pieter de Hooch, etc... Pendant le règne de Louis XVIII, 111 tableaux, payés 668.265 francs, entrèrent au Louvre ; ils se décomposent en 44 peintures françaises, 38 des écoles du Nord et 29 italiennes. Nous ne mentionnerons, parmi les peintures anciennes, que le *Portrait de Bossuet*, par Rigaud (5.000) ; la *Malédiction paternelle* et *le Fils puni*, de Greuze (10.000); Backhuisen, le *Coup de vent* (2.500); Metsu, la *Leçon de musique;* Isaac van Ostade, *Scène d'hiver ;* Jan Steen, *Intérieur d'estaminet ;* ces trois derniers faisaient partie d'une collection de 11 tableaux acquis 100.000 francs de M. de la Hante ; Murillo, la *Conception* (6.000), etc... Parmi les œuvres modernes qui entrèrent alors au Musée, mentionnons : les *Sabines* et le *Léonidas*, de David (100.000) ; *Psyché et l'Amour*, de Gérard (22.100); Girodet, *Atala*, *Endymion*, le *Déluge*(50.000); Guérin, *Andromaque* (10.000) ; *Enée et Didon* (24.000); *Clytemnestre* (12.000); Lethière, *Brutus* (15.000) ; Prud'hon, l'*Assomption* (6.000), le *Christ en croix* (3.000), etc. Les ressources du Musée allaient, on le voit, surtout aux artistes modernes.

Charles X n'acquit que 12 tableaux, au prix total de 62.790 francs, parmi lesquels : le *Radeau de la Méduse*, de Géricault (6.005) ; le *Portrait de Jeaurat*, par Greuze (1.800); le *Marcus Sextus*, de Guérin (7.005); la *Fête de la Madone de l'arc*, de Léopold Robert (4.000), etc... Par l'acquisition de la collection Revoil, 12 tableaux entrèrent, en outre, alors au Musée du Louvre.

Sous Louis-Philippe, le Louvre fut négligé au profit du musée de Versailles, d'où les tableaux français étaient revenus, et où le roi fonda le musée historique qui existe encore. Il y dépensa, d'après M. de Montalivet, 11 millions. Toutefois, parmi les 33 tableaux qui, sous ce règne, entrèrent au Louvre, pour un prix total de 74.132 francs, on ne peut passer sous silence : l'*Intérieur de Saint-Pierre*

Cliché Alinari.

Fig. 23. — Lenain. Le repas de paysans.

à Rome, de Panini (13.000); les *Portraits de Mansart et de Perrault*, de Ph. de Champaigne (2.000) ; la *Nativité*, du Spagna (25.000), attribuée alors au Pérugin ; le *Portrait de Carondelet*, diptyque de Jean de Mabuse (1.000). Le Louvre, devait, il est vrai, bénéficier dans la suite de quelques tableaux qui furent alors acquis par le musée deVersailles, et il serait tout à fait injuste d'oublier que c'est à ce moment que furent acquis pour des prix infimes, le *Portrait de Pierre de Bourbon*, par le maître de Moulins; les *Portraits de Charles VII* et de *Juvénal des Ursins*, par Jean Fouquet, et la plus

grande partie des portraits français du XVI^e^ siècle que l'on peut aujourd'hui admirer au Louvre. La création de ce musée de Versailles, si funeste aux merveilleuses boiseries et à la conservation intégrale du palais, eut, au moins, il faut le reconnaître, l'avantage de faire acheter un assez grand nombre de portraits français anciens, dont la valeur historique intéressait seule alors, mais qui, justement regardés comme des œuvres d'art exquises, nous émeuvent profondément et nous passionnent aujourd'hui.

Louis-Philippe avait fait placer au Louvre une collection de tableaux espagnols, qui avait été acquise en Espagne de 1835 à 1837 par MM. Taylor et Dauzats pour le compte du roi. Cette galerie fut rendue aux héritiers du roi, en octobre 1850. Elle comprenait 505 tableaux parmi lesquels : 22 Alonso Cano, 5 Careno da Miranda, 10 Sanchez Coello, 6 compositions et 2 portraits de Goya, 13 tableaux d'Herrera le Vieux, un de Mazo, 3 de Luis de Morales, 38 peintures de Murillo, 2 de Pantoya de la Cruz, 25 de Ribera, 8 du Greco, dont 4 portraits, un de Tristan, 19 de Vélasquez, 12 qui lui étaient attribués, 81 de Zurbaran, etc... Louis-Philippe avait dépensé une somme de 1.260.000 francs à la formation de cette collection remarquablement complète. Vendue publiquement à Londres en mai 1853, elle ne produisit que 690.892 francs. Un peu plus que le prix payé, quelques années plus tard, par le Louvre pour un seul tableau de Murillo.

Si la monarchie s'était montrée peu favorable au Musée du Louvre qui lui rappelait ses plus mauvais jours, on pouvait espérer que le retour de la République allait provoquer un nouvel épanouissement. Il n'en fut rien tout d'abord. De février 1848, à janvier 1850, sous la direction de Jeanron, le Musée n'acquit que 7 tableaux pour 11.820 francs, dont 4 petites toiles de Géricault et une étude de Bonington, *François I^er^ et la duchesse d'Etampes* (6.700), la première œuvre de l'école anglaise qu'ait possédé le Louvre et qui restera longtemps la seule. Mais, le comte de Nieuwerkerke ayant succédé à Jeanron comme directeur du Musée, le 1^er^ janvier 1850, la situation changea totalement. De ce moment jusqu'à la fondation du second empire, 22 peintures furent acquises pour le Louvre au prix de 797.914 francs. Il était alors de bonne politique pour les ambi-

tions du prince président, de rappeler par des acquisitions retentissantes l'ancienne splendeur du Musée et de renouer ainsi la tradition napoléonienne. Ces bonnes dispositions cessèrent malheureusement lorsque ces ambitions furent satisfaites. Frédéric Villot

Cliché Alinari.

Fig. 24. — Poussin. Son portrait.

fut nommé conservateur des peintures, fonction qui jusque-là s'était confondue avec celle de directeur du Musée. Le Louvre était alors pauvrement doté ; un crédit de 50.000 francs devait être partagé entre tous ses départements, somme dérisoire même à cette époque, et qui faisait justement regretter les 100.000 francs votés par la Convention. Aussi, lors de la vente du roi des Pays-Bas,

MM. de Nieuwerkerke, Villot et Reiset durent parler de démission pour émouvoir les pouvoirs publics, et obtenir enfin un crédit exceptionnel de 100.000 francs, qui permit d'acquérir, outre quelques admirables dessins, une *Vierge entre deux anges* du Pérugin ; le *Portrait d'Henry de Vicq*, ambassadeur des Pays-Bas à la Cour de France, qui présenta Rubens pour la commande des peintures du Palais du Luxembourg et, de seconde main, les petits panneaux de Memling représentant *Saint Jean* et *la Madeleine*. On avait pensé un moment, acheter les deux panneaux attribués alors à Memling et depuis, sans preuves, à Simon Marmion, retraçant les divers épisodes de la *Vie de saint Bertin*. Mais l'attribution à Memling ayant paru incertaine, on les laissa reprendre par le vendeur. Si l'on pense aux merveilles qui furent alors dispersées, on doit constater que le choix du Louvre, au moins pour la peinture, ne fut pas très heureux.

Le zèle attentif de Villot put souvent remédier à la pénurie des ressources et fit entrer dans le Musée : une *Réunion d'artistes*, attribuée à Velasquez (6.500); un *Paysage*, d'Hobbema (18.000); le *Portrait de Mirabeau*. par Aved (600); le *Cuirassier blessé* et le *Chasseur à cheval*, de Géricault (23.400), et une *Etude de carabinier*, par le même (1.500); quatre tableaux, dont le *Singe antiquaire*, de Chardin (3.700) ; *Saint Jérôme*, de Dossi Dosso (5.000) ; une *Marine*, de Willem van de Velde (11.550) ; un *Paysage au clair de lune*, de Aart van der Neer (6.800). Pour l'acquisition des 3 tableaux de Géricault, un crédit spécial de 25.000 francs avait été demandé au ministre. Des considérations politiques se joignirent à des raisons esthétiques pour décider l'acquisition, au prix de 615.300 francs, de l'*Immaculée conception* de Murillo à la vente du Maréchal Soult, en 1852.

A cette époque, le crédit annuel des acquisitions fut porté de 50 à 100.000 francs, ce qui permit aux éminents conservateurs d'alors de faire dans les diverses écoles des acquisitions très heureuses. Mentionnons, parmi les principales, dans l'École italienne : Borgognone, la *Présentation au Temple* (7.000 francs) ; Francia, la *Nativité* (2.050); B. Luini, *Trois fresques* (11.000) ; C. Crivelli, *Saint Bernardin de Sienne* (3.000); Antonello de Messine, *Portrait d'homme* (113.500);

B. Luini, *Six fresques*, provenant de la Casa Litta à Milan (102.000) ; dans l'école flamande : H. Memling, *Triptyque* (14.175) ; Rubens, le *Triomphe de la Vérité* et les *Parques filant la destinée de Marie de Médicis* (5.567) ; dans l'école hollandaise : Rembrandt, le *Bœuf écorché* (5.000) ; Paul Potter, *Cheval en liberté* (7.000) et une *Vue du bois de La Haye* (18.000) ; Hobbema, le *Moulin* (52.500) ; Ver-

Cliché Alinari.

Fig. 25. — LANCRET. L'hiver.

meer de Delft, la *Dentellière* (7.500) (fig. 70) ; dans l'école espagnole : le *Portrait de Philippe IV* attribué à Vélasquez (23.000) ; une *Mise au tombeau* de Ribera (10.526) ; enfin, dans l'école française : la *Trinité*, panneau circulaire attribué à Malouel (3.000) ; l'*Offrande à l'Amour* de Roslin (3.000) ; *Apollon amoureux de Daphné*, de Poussin (10.000) ; la *Pourvoyeuse* et deux *natures mortes* de Chardin, acquises au prix total de 1.150 francs à la vente Laperlier, où le Louvre se fit adjuger, en outre, le *Portrait du baron Denon*, par Prud'hon, pour 2.000 francs ; la *Course à Epsom*, de Géricault (9.000), etc.

Mais un événement considérable domine à cette époque toutes ces

acquisitions particulières, c'est l'achat des collections et de la galerie formée en Italie par le marquis Campana. L'histoire, compliquée et affligeante, des rivalités mesquines, que provoqua l'entrée au musée du Louvre de cette galerie, acquise en dehors de l'administration du Louvre, a été récemment écrite avec toute précision[1]. Nous ne pouvons qu'esquisser ici à grands traits ce qui touche à la galerie de tableaux. La collection Campana, fut achetée en 1861, au prix de 4.360.440 francs. Elle comprenait 646 tableaux pour la plupart des écoles italiennes des XIV^e^ et XV^e^ siècles. D'abord exposée au Palais de l'Industrie, elle fut transférée au Louvre, par décret du 11 juillet 1862. Une commission devait en éliminer les objets reconnus inutiles pour le Louvre et les concéder à des musées de province. Cette commission se réunit sous la présidence du comte de Nieuwerkerke, assisté de M. Reiset ; elle ne retint que 97 tableaux pour le Louvre. L'Académie des Beaux-Arts, qui avait un droit de contrôle sur cette répartition, en désigna 313 pour rester au Louvre, et 12 pour le musée de Cluny. 321 furent alors déposés dans les musées de province. Mais la rancune de l'administration du Louvre contre la collection Campana fut tenace. Obligée de conserver 313 tableaux, elle attendit une occasion favorable pour en diminuer autant que possible le nombre. Après la chute de l'Empire, en 1872, 141 furent englobés dans les 1.355 tableaux qui furent alors dispersés dans les villes de province, où une quarantaine de peintures de même provenance ont été depuis déposées, en sorte qu'une centaine à peine des tableaux de la célèbre galerie sont demeurés au Louvre. Ils se trouvent pour la plupart dans la petite salle réservée aux primitifs italiens (salle des Sept mètres). Nous devons signaler parmi les plus précieux : un *triptyque*, de Lorenzo Monaco ; un grand retable, attribué à Benozzo Gozzoli ; une *Bataille*, de Paolo Uccello ; *Cinq fragments de prédelle*, *Vie de saint Jérôme*, de Sano di Pietro ; douze panneaux retraçant les épisodes de la *Vie de la Vierge*, de l'École de Gentile da Fabriano ; les *Portraits de philosophes* et d'*hommes célèbres*, attribués à Juste de Gand, provenant

[1] Salomon Reinach : Esquisse d'une histoire de la collection Campana. *Revue Archéologique* 1905. — Paul Perdriset et René Jean : La galerie Campana et les musées français. *Bulletin italien*, janvier, mars 1907. Ces deux études ont été tirées à part.

d'Urbin ; la *Vénus* et une *prédelle*, de l'école de Botticelli ; l'*Adoration des Mages*, de Luca Signorelli ; la *Vierge et l'Enfant entourés d'Anges*, de Mainardi ; l'*Annonciation*, de Léonard de Vinci ; la *Circoncision*, de Bramantino ; la *Déposition* et un *Saint religieux*, de Cosimo Tura, etc..

Outre ces acquisitions, la générosité de certains amateurs fameux

Cliche Alinari.

Fig. 26. — Largillière. La famille du peintre.

enrichit considérablement la collection de tableaux du Louvre. Déjà, en 1849, M. de Walferdin, représentant du peuple, avait donné au Musée la *Leçon de clavecin*, de Fragonard [1] (fig. 83). En 1863, M. Reiset

[1] Walferdin, écrivait à propos de ce don, la lettre suivante à Jeanron, directeur du Louvre :

Monsieur le Directeur,

Le musée n'a aujourd'hui à sa disposition que deux ou peut-être trois tableaux d'un peintre trop longtemps méconnu, et qu'en France on ne commence à apprécier à sa véritable valeur que depuis quelques années : d'Honoré Fragonard, de l'un des artistes à qui la postérité assignera un rang élevé parmi les hommes de génie qui ont illustré le XVIIIe siècle.

Je crois faire une chose utile au public en détachant de la collection des ouvrages

faisait hommage au Musée de l'admirable *Martyre de saint Denis*, l'œuvre la plus importante peut-être de notre école nationale primitive, et, en 1865, Félix Guillemardet léguait son portrait exécuté par Goya en 1798, alors qu'il représentait en Espagne la République française. Il y joignait une charmante petite pochade du même maître, nous montrant, en pied, une Espagnole debout. Trois événements particulièrement heureux devaient en outre accroître sans dépense, sous le même règne, les collections du Louvre. D'abord en 1856, la donation Sauvageot enrichit le Musée, d'un grand nombre d'objets d'art précieux et dont on parlera ailleurs, de peintures françaises primitives, d'une miniature de Jean Fouquet, de portraits des XV^e^ et XVI^e^ siècles, dont l'entrée au Louvre était d'autant plus heureuse que les débuts de notre école nationale n'y figuraient encore que d'une façon tout à fait embryonnaire. Puis, en 1862, les tableaux commandés, sous l'ancien régime, chaque année, depuis le milieu du XVII^e^ siècle, par la confrérie des orfèvres de Paris, pour être offerts, au mois de mai, à l'église Notre-Dame, et connus sous le nom de Mays de Notre-Dame, furent définitivement attribués au Louvre. Enfin, et surtout, en 1869, le legs au Louvre de la galerie de tableaux du D^r^ Louis La Caze fit bénéficier le Musée d'un des présents les plus magnifiques que l'on puisse citer. On n'a cessé depuis lors de vanter la générosité de cet amateur, qu'on ne peut assez louer. En parcourant les salles du Louvre nous aurons l'occasion de dire la valeur des principaux tableaux de cette galerie. Bornons-nous ici à citer quelques chefs-d'œuvre comme la *Bethsabée*, l'*Homme au bâton* et la *Petite baigneuse*, de Rembrandt ; la *Bohémienne*, de Frans Hals ; le *Bénédicité*, de N. Maes ; les esquisses et la *Marie*

de ce maître que je possède, un tableau, non gravé, qui est connu des amateurs sous le nom de : *La Leçon de clavecin*, et en le donnant à la nation,

Je sais, Monsieur le Directeur, que les règlements relatifs aux dons offerts au musée excluent les conditions qui seraient imposées par les donateurs ; mais je crois ne m'écarter en aucune façon de l'esprit de ces règlements en stipulant formellement que c'est à la République que je fais ce don et que si jamais la forme de gouvernement proclamée le 4 mai 1848 par l'Assemblée Nationale dont je fais partie, avait le malheur d'être changée en France, il serait, par cela seul, complètement annulé.

Recevez, Monsieur le Directeur, mes fraternelles salutations.

WALFERDIN,
Représentant du peuple à l'Assemblée Nationale.

Paris, 11 mai 1849.

de Médicis en Gallia, de Rubens ; l'*Infante Marie-Anne*, de Velasquez ; le *Pied-bot*, de Ribera ; le *Repas de paysans*, de Lenain (fig. 23) ; les *Prévôts des marchands* et le *Portrait du Président de Mesme*, de Ph. de Champaigne ; le *Gilles*, l'*Indifférent*, la *Finette*, la *Réunion*

Cliché Alinari.

Fig. 27. — Chardin. Le Bénédicité.

dans un parc, l'*Antiope*, etc., de Watteau ; des *Baigneuses*, des vives esquisses, d'admirables études, de Fragonard ; le *Bénédicité* (fig. 27) et toute une série de *Natures mortes*, de Chardin ; des esquisses et des portraits, de Greuze et de Boucher ; d'admirables portraits, de Largillière ; enfin tout le XVIII^e^ siècle français représenté par quel-

ques-uns de ses maîtres les plus originaux et les plus rares. Fortune particulièrement heureuse pour le Louvre, où quelques-uns de ces maîtres ne figuraient alors, ne figurent même encore aujourd'hui, en

Cliché Alinari.

Fig. 28. — Mme Vigée-Le Brun. Son portrait et celui de sa fille.

dehors de cette merveilleuse galerie La Caze, que d'une façon incomplète et sommaire.

Sous la troisième République, et grâce aux efforts de MM. Villot, Gruyer, de Tauzia, Lafenestre et Leprieur, qui tour à tour assumèrent la responsabilité de présider aux destinées de la galerie de peinture, le développement fut régulier, méthodique, continu. La création, en 1896, de la Caisse des Musées a considérablement accru

les ressources du Louvre. En 1897, se fondait la Société des Amis du Louvre qui, non seulement enrichissait nos collections nationales par des acquisitions judicieuses, mais groupait autour d'elle toutes

Cliché Alinari.

Fig. 29. — David. Mme Sériziat.

les bonnes volontés éparses, toutes les sympathies isolées, les canalisant en quelque sorte, afin de les fortifier, de les rendre plus fécondes, créant un courant d'émulation généreuse dont le Musée devait tirer bon profit.

Pour ne citer que les principales acquisitions qui, depuis 1870, ont enrichi le Louvre, nous mentionnerons :

Dans l'école italienne : A. Borgognone, *Saint Pierre et une Dona-*

trice (1872), 5.000 francs, et le pendant, *Donateur et saint Augustin* (1899), 26.250 francs ; — Jacopo Bellini (autrefois attribué à Gentile da Fabriano), la *Vierge adorée par Lionel d'Este* (1873), 6.000 francs ; — École de Raphaël, la fresque de la *Magliana* (1873), 207.500 francs ; — Fra Angelico, la *Crucifixion*, fresque, et D. Ghirlandajo, *Portrait de vieillard avec un enfant* (1880), ensemble 49.000 francs ; — S. Botticelli, *Giovanna Tornabuoni recevant les dons des Grâces* et *Lorenzo Albizzi devant les sept Arts libéraux*, fresques (1882), 46.517 francs ; — Fra Angelico, *Martyre de saint Cosme et de saint Damien*, acquis avec la collection Timbal en 1883 ; — Raphaël, ou plutôt Pérugin, *Apollon et Marsyas* (1883) 200.000 francs ; — Vittore Pisano, *Une Princesse de la Maison d'Este* (1893) 30.000 francs (fig. 54) ; — Pérugin, *Saint Sébastien* (anc. coll. Sciarra, 1896), 150.000 francs ; — Piero della Francesca, ou plutôt A. Baldovinetti, *La Vierge et l'enfant Jésus* (1898), 130.000 francs, la Société des Amis du Louvre ayant donné 30.000 francs pour cette acquisition.

Dans l'école espagnole : Ribera, *Saint Paul ermite* (1875), 6.300 francs ; — Goya, la *Femme à l'éventail* (vente Kums, à Anvers, 1898), 29.000 francs ; — le même, *Portrait de M. di Castro* (1902), 30.000 francs ; — Greco, *Saint Louis* (1903), 70.000 francs ; *Christ en croix entre deux donateurs* (1908), 25.000 francs ; — Luis Dalmau (?), la *Vierge remettant une chasuble à saint Isidore* (1904), 60.500 marcks ; — École espagnole, première moitié du XV^e^ siècle, *Madone entourée d'anges* (1905), 3.700 francs.

Dans les écoles flamande et hollandaise : Scorel, *Portrait d'homme* (1874), 7.000 francs ; — Jan Steen, la *Mauvaise compagnie* (1881), 47.500 francs ; — Frans Hals, *Trois portraits de la famille Van Beresteyn* (1885), 100.000 florins (fig. 18) ; — Colin de Coter, la *Trinité* (1889), 3.000 francs ; — École de Gérard David, *Triptyque* (vente Garriga, 1890), 8.000 francs ; — P. Breughel, la *Parabole des aveugles* (1893), 18.600 francs (fig. 9) : — Gérard de Saint-Jean, la *Résurrection de Lazare* (1902), 100.000 francs ; — École de Gérard David, une *Donatrice* (1902), 22.200 francs ; — S. Ruysdaël, *Grosse tour* et *Bord de rivière* (1903), 40.000 francs ; — Memling, *Portrait de vieille femme* (1908), 200.000 francs.

Dans l'école anglaise : Bonington, *Vue de Versailles* (vente

Ét. Arago, 1872) 3650 francs ; — Constable, le *Cottage* (vente marquis de Larochefoucauld, 1873), 24.500 francs ; — Raeburn (?), un *Invalide de la marine* (vente Laurent Richard, 1886), 2.520 francs ; — Bonington, la *Vieille gouvernante* (1890), 8.000 francs ; — John Hoppner, *Portrait de Femme* (*duchesse d'Oxford ?* 1893), 8.000 francs ;

Cliché Alinari.

Fig. 30. — Prud'hon. La Vengeance et la Justice divine poursuivant le crime.

— Th. Lawrence, *Portraits de Sir Angerstein et de sa femme* (1896), 75.000 francs ; — Romney, *Portrait de Georges Stanley* (1897), 8.000 francs ; — Raeburn, *Portrait d'Anna More* (1901), 20.000 francs ; — Bonington, *Vue des côtes normandes* (1902), 1.800 francs ; — Raeburn, *Portrait de femme tenant un jeune enfant* (1904), 50.000 francs ; — Hoppner, *Portrait de femme et d'un jeune garçon* (1904), 100.000 francs ; — Raeburn, *Portrait du Cap. Hay of Spot* (1908), 20.000 francs.

Dans l'École française, XV^e^ et XVI^e^ siècles : Nicolas Froment, *Por-*

trait du roi René et de sa femme, Jeanne de Laval (1891), 3.600 francs ; — Maître de Moulins, *Donatrice et sainte Madeleine* (1904), 125.000 francs ; — attribué autrefois à Jean Fouquet ou plutôt d'un maître inconnu du XV^e^ siècle, l'*Homme au verre de vin* (1906), 190.000 francs (fig. 22).

XVII^e^ siècle : Lenain, *Jeunes gens jouant aux cartes* (1873), 1.200 francs ; du même, *Portraits dans un intérieur* (1888), 3.000 francs.

XVIII^e^ siècle : Louis Moreau, les *Coteaux de Meudon* (vente Ét. Arago, 1892), 1995 francs ; — Tocqué, *Portrait de madame Danger* (1903), 12.000 francs ; — Chardin, l'*Enfant au toton* et *le Jeune homme au violon* (1907), 350.000 francs.

XIX^e^ siècle : H. Regnault, *Portrait du général Prim* et *Exécution sous les rois maures*, acquis en 1872 ; — Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, vient du Luxembourg ainsi que de nombreux tableaux de Daubigny, Corot, Rousseau, etc. ; — J.-F. Millet, l'*Eglise de Gréville* et les *Baigneuses* (vente après décès de Millet, 1875) ; — Diaz, études d'arbres et paysages (vente après décès, 1877), 7.700 francs ; — Fromentin, *Halte d'Arabes* (vente après décès, 1877) ; — Ingres, *Portrait de monsieur Bochet* (1878), 5.000 francs ; — Courbet, la *Vague* (1878), 20.000 francs ; — H. Regnault, le *Portrait de la comtesse de Barck* (1879), 20.000 francs ; — Ingres, la *Baigneuse* (1879), 60.000 francs ; — Th. Rousseau, les *Marais des Landes* (1881), 129.000 francs ; — Gros, *Portrait de madame Lucien Bonaparte* (1894), 20.000 francs ; — David, *Portraits de madame de Tangry et de ses deux filles* (les *Trois dames de Gand*, 1895), 12.600 francs ; — Prud'hon (?), *Portrait de jeune homme* (1895), 13.800 francs ; — Ingres, *Portrait de Bertin* (1897), 80.000 francs ; — Ingres, la *Grande odalisque* (1899), 60.000 francs ; — David, *Portraits de monsieur* et *madame Sériziat* (1902), 140.000 francs ; — Ricard, *Portrait de madame de Calonne* (1906), 20.000 francs ; — Carpeaux, *Bals aux Tuileries* et l'*Attentat de Berezowski* (1907) ; — J.-F. Millet, *Portrait de madame Lecourtois* (1907), 3.000 francs ; — Corot, le *Beffroi de Douai* (1908), 46.000 francs.

Si nombreuses et si importantes qu'aient été ces acquisitions, les dons et legs dont le Louvre a bénéficié depuis 1870 ne leur cèdent

ni en quantité, ni peut-être, en valeur. Nous aimerions pouvoir rendre hommage ici à tous ceux qui ont généreusement enrichi notre galerie nationale ; mais, et c'est là une constatation heureuse, leur nombre est si grand, s'est tant accru, surtout, dans ces dernières années que, la place nous étant très petitement mesurée, force nous est de ne mentionner que les principaux. Comment ne pas signaler

Cliché Alinari.

Fig. 31. — Corot. Une matinée.

le don de plusieurs tableaux italiens, des XV^e^ et XVI^e^ siècles, par M. His de la Salle, en 1878 ; le legs de Eug. Piot, en 1890, d'une *Tête de sainte Élisabeth*, à la gouache, attribué à Raphaël ; le legs Chaber, de Montpellier, en 1893, où se trouvait un *Saint Sébastien*, de l'École ombrienne, bien près des œuvres de jeunesse de Raphaël ; le legs de la baronne Nathaniel de Rothschild, de plusieurs œuvres italiennes des XV^e^ et XVI^e^ siècles ; enfin, le don de M. de Vandeul, consentant à se séparer de son vivant de peintures italiennes très précieuses : *Portraits d'hommes*, par Giovanni Bellini et V. Catena ; *Scènes mythologiques*, par Piero di Cosimo, etc. (1902) ? Comment oublier cette énigmatique *Tête d'homme brun aux cheveux bouclés*,

probablement exécutée par Velasquez et léguée par Mme la princesse Mathilde, avec un *Portrait de femme*, de Reynolds, et deux *Portraits*, de Roslin et de Danloux? Les écoles du nord, flamande, hollandaise et anglaise, ont particulièrement bénéficié de la générosité des collectionneurs. Grâce à eux, le Louvre possède aujourd'hui: le *Christ descendu de croix*, de Thierry Bouts (legs Mongé Misbach, 1871); la *Résurrection de Lazare*, esquisse de Rubens, léguée avec un *Christ en buste*, de Q. Metsys, par le vicomte de Ségur-Lamoignon, (1874); le *Mariage mystique de sainte Catherine*, de Memling (legs Gatteaux, 1873), volet de diptyque, dont l'autre volet, *Saint Jean et un donateur*, a été donné, en 1894, par Mme Édouard André. De Memling, le Louvre possède, en outre, *Vierge adorée par des donateurs*, œuvre capitale du maître, léguée, en 1873, par M. le comte Duchâtel avec deux volets de triptyque, *Donateurs* et *Donatrice*, attribués à Antonio Moro, la célèbre *Source*, d'Ingres, et l'*Œdipe*, du même maître; de Pierre Breughel le Vieux, Paul Mantz donnait, en 1892, au Musée du Louvre, où le maître n'était pas représenté, la *Réunion de mendiants et d'estropiés*. Le duc de la Trémoïlle offrait, en 1898, l'*Enfer*, volet de triptyque, qui doit être attribué à Thierry Bouts, si celui-ci est l'auteur du retable de la cathédrale de Dantzig. En 1903, le legs Rattier faisait entrer au Louvre une *Madone*, de Q. Metsys (fig. 8); en 1904, M. Kœmpfen, en quittant le Louvre, lui donnait un *Vieillard lisant*, de Rembrandt, œuvre de jeunesse; l'année suivante, en mourant, M. R. Kann léguait un *Portrait d'homme*, de Th. de Keyser. De l'école anglaise, signalons l'entrée d'une *Vue de Venise* et *Mazarin et Anne d'Autriche*, de Bonington, de la collection Coutan, généreusement donnés par MM. Hauguet, Schubert et Mme Milliet; en 1904, avec le *Portrait de femme*, de Reynolds, légué par Mme la princesse Mathilde, le Louvre recevait une *Étude de femme nue*, par Etty, donnée par M. Edwards. En mourant, M. le baron Alphonse de Rotchschild léguait au Louvre le *Portrait de master Hare*, par Reynolds (fig. 34), œuvre capitale du maître, qui conquit rapidement au Louvre une popularité justifiée. Depuis, M. Jules Maciet, dont la libéralité en faveur du Musée s'est si souvent et toujours si judicieusement manifestée, a fait don d'un *Portrait de vieille femme*, signée du

graveur Hogdes, peinture rare, curieuse et de grand intérêt (1906).

Le nom de M. Jules Maciet se lit sur de nombreux cadres, dans la salle réservée aux primitifs français. Bien des années avant que l'exposition fameuse du pavillon de Marsan, en 1904, ait attiré sur nos vieux maîtres, la faveur et la convoitise des amateurs et des musées, M. J. Maciet avait reconnu leur mérite et avait recherché

Cliché Alinari.

Fig. 32. — J.-F. Millet. Les Glaneuses.

leurs œuvres, faisant bénéficier le Louvre de ses heureuses trouvailles. C'est de la sorte que notre Musée est entré en possession du grand panneau à deux faces du XIV^e^ siècle montrant d'un côté la *Flagellation* et de l'autre *Deux saints* dans une niche, d'un grand retable attribué à Henri Bellechose, où, près du *Calvaire*, diverses épisodes de la légende de saint Georges sont représentés. Par ses mêmes dimensions et des analogies de composition et de proportions, ce panneau, bien que plus tardif, se rapproche du retable donné par M. Reiset, où est figuré le *Martyre de saint Denis*. Tous deux proviennent de la chartreuse de Champmol, près Dijon. Du Maître de Moulins,

M. J. Maciet a donné au Louvre le *Portrait d'Anne de France protégée par saint Jean*, volet de triptyque, faisant pendant au *Portrait de Pierre de Bourbon* que possédait déjà le Musée. Du même maître, M. Walter Gay, l'aimable et délicat artiste, a donné un petit *Portrait de femme*. Enfin la Société des Amis du Louvre a fait entrer au Musée l'admirable *Pieta*, provenant de l'ancienne chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, qui reste peut-être l'œuvre la plus puissante, de l'exécution la plus forte, que nous possédions de nos vieux peintres du XV^e^ siècle. Tout récemment le *Portrait de Pierre Quthe*, œuvre capitale, signée de François Clouet et datée de 1562 a été donnée par la même Société.

Mais c'est dans l'école française moderne que les accroissements ont été les plus considérables. Il nous est impossible de mentionner toutes les œuvres importantes qui, dans cette section, sont entrées au Louvre par dons et legs : nous devons nous montrer plus sévères encore ici que précédemment en ne citant, que des chefs-d'œuvre. Mais comment ne pas donner un souvenir au legs du *Portrait de Delacroix au gilet vert*, par M^lle^ Le Guillou, en 1872? Comment oublier ces deux *Vues de Rome*, que Corot léguait à l'État en mourant (1875) ? Comment passer sous silence le don par M^lle^ Courbet, en 1882, de l'*Enterrement à Ornans* de Courbet; le don de Madame Adolphe Moreau et de son fils, en 1883, de la *Barque de don Juan*, d'Eug. Delacroix ? La collection Coutan, donnée avec le plus grand désintéressement par MM. Hauguet Schubert et M^me^ Milliet en 1883 faisait entrer au Louvre d'admirables esquisses de Géricault et de Prud'hon, la *Chapelle Sixtine* d'Ingres, le *Bonaparte à Arcole*, de Gros. En 1883, la comtesse Mortier léguait le *Portrait de M. Cordier*, par Ingres ; en 1885, la comtesse de Sommariva léguait l'*Enlèvement de Psyché*, de Prud'hon et l'*Aurore et Céphale* de Gérard ; deux ans après, une société d'amateurs offrait au Louvre la *Remise des Chevreuils* de Courbet, acquis à la vente Secrétan ; et M^me^ veuve Pommery donnait les *Glaneuses* de J.-F. Millet. Plus récemment, le Musée entrait en possession du legs que M. Cottier lui avait fait de cinq précieux tableaux, *Jeune Tigre jouant avec sa mère* et *Hamlet et Horatio* d'Eug. Delacroix ; *La défaite des Cimbres* et *Les murs d'Aigues-Mortes* de Decamps et un *Portrait de femme* de Verspronck.

Puis, ce sont les dons que des parents d'artistes ou des amis dévoués font au Louvre : dons de M. René-Paul Huet, legs de M^me^ veuve Meissonier, de M^me^ Marjolin Scheffer, de M^me^ Rosa Bonheur. En 1906,

Cliché Alinari.

Fig. 33. — Murillo. L'Immaculée Conception.

M^me^ Cuvelier léguait au Louvre trois toiles de Corot, la *Couseuse* de J.-F. Millet et un *Paysage* de Diaz, venant de son père, ancien aubergiste de Barbizon. En finissant, et pour montrer la sympathie toujours grandissante des amateurs les plus délicats pour notre grand Musée

national, nous voulons rappeler ici trois événements qui ont enrichi considérablement le Louvre depuis peu.

En 1902 mourait M. Thomy Thiery, un Anglais de l'île Maurice, d'origine française, fixé depuis longtemps à Paris, qui léguait au Louvre toute sa collection de tableaux modernes. Delacroix, Decamps, Corot, Millet, Daubigny, Rousseau. Dupré, Troyon y étaient représentés magnifiquement. La galerie comptait plusieurs chefs-d'œuvre comme la *Médée*, l'*Enlèvement de Rébecca*, le *Lion dévorant un lièvre* de Delacroix ; le *Valet de chien*, le *Singe peintre*, les *Chiens au repos* de Decamps ; *Sin-le-Noble*, la *Porte de Dinan*, des *Vues des environs de Paris*, de Corot ; les *Botteleurs*, la *Lessiveuse*, la *Précaution maternelle*, le *Vanneur* de J.-F. Millet ; les *Hauteurs de Suresnes*, la *Clairière*, *Vaches à l'abreuvoir*, de Troyon ; les *Lions près de leur antre* de Barye et d'admirables *Paysages* de Daubigny, de Dupré et de Rousseau. C'était un enrichissement considérable pour la section moderne de la galerie de peinture du Louvre, qui, plus récemment encore devait s'accroître de la façon la plus magnifique. Le don, en 1907, de la collection Moreau, formée, dès 1840, par M. Adolphe Moreau, continuée et donnée par son fils, M. Etienne Moreau-Nélaton [1] qui consentit à s'en séparer, constitue un des actes les plus généreux dont les Musées français aient bénéficié. Là, Corot et Delacroix occupent la première place. Corot avec 46 tableaux, portraits, figures, études en Italie, etc..., dont quelques-uns, comme la *Cathédrale de Chartres*, le *Port de la Rochelle*, l'*Église de Marissel*, le *Pont de Nantes*, la *Mariée*, sont d'admirables œuvres rangées parmi les peintures capitales du maître. De Delacroix nous ne citerons que la *Nature morte dans un paysage*, le *Prisonnier de Chillon*, la *Prise de Constantinople par les Croisés*, exécuté en 1858, onze ans après le tableau commandé pour Versailles et aujourd'hui au Louvre, les *Musiciens Juifs de Mogador*, parmi les onze peintures du maître que possède cette galerie, où se trouvent en outre, le *Passage du gué* et la *Sortie de l'école turque* de Decamps ; une esquisse du *Radeau de la Méduse* par Géricault ; le *Passage du gué* et les *Vaches*

[1] Le manque de place et les règlements du Louvre concernant les artistes vivants ont obligé à confier provisoirement à l'Union Centrale des Arts décoratifs le soin de présenter et de garder cette précieuse collection.

au pâturage de Troyon ; des œuvres précieuses de Daubigny, Th. Couture, Daumier, Diaz, Fromentin, Prud'hon, Ricard. Mais ce qui donne à cette collection toute sa signification, c'est qu'à côté de ces maîtres déjà anciens et de mérite reconnu, de plus jeunes, ceux d'hier,

Cliché Alinari.

Fig. 34. — Reynolds. Master Hare.

d'aujourd'hui même, se trouvent excellemment représentés. Manet et Carrière, Puvis de Chavannes et Berthe Morizot, Claude Monet et Fantin Latour, qui maintiennent si haut et si pure la gloire de la peinture française, reçoivent ici une consécration définitive et juste, et soutiennent brillamment le voisinage redoutable de leurs illustres devanciers.

Depuis le don, pourtant récent, de cette merveilleuse galerie, le Louvre a bénéficié d'un legs qui, bien que n'enrichissant que d'un seul tableau, une merveille, il est vrai, la section de peinture, n'en constitue pas moins un des événements les plus heureux de la vie déjà longue du Musée du Louvre. En mourant, M. Maurice Audéoud, laissait au Louvre ses dessins, ses gouaches et le *Serment d'amour* de Fragonard, provenant de l'ancienne collection Walferdin, à la Bibliothèque Nationale, sa riche collection de livres rares, souvent enluminés d'aquarelles et de dessins originaux, et habillés de reliures somptueuses et constituait le Louvre son légataire universel. Lorsque le Musée sera entré en possession de ce legs, ses ressources annuelles seront accrues dans de très notables proportions et c'est une aubaine fort heureuse au moment où le surenchérissement continuel des œuvres d'art, oblige si souvent à assister, impuissant, à l'exode de nos richesses artistiques vers des continents plus fortunés ou plus audacieux. Aussi tous les amis du Louvre, devront-ils garder une vive gratitude, à cet amateur généreux et modeste, qui, sans annoncer ses intentions de son vivant, sans chercher à en tirer ni honneurs, ni renommée, a pensé assurer de la façon la plus efficace, une plus grande force, et plus d'activité à notre grand Musée national.

Fig. 35. — Le Brun et Van der Meulen. Arrivée de Louis XIV à Douai.

LES DESSINS[1]

Le cabinet des dessins du roi fut constitué par l'acquisition des 5.542 dessins de la collection du banquier Everhard Jabach, faite en 1671 par Colbert. Les prédécesseurs de Louis XIV avaient cependant possédé des dessins, mais de tous les crayons qui, à la cour des Valois et des premiers Bourbons, furent exécutés par les peintres pensionnés par le roi, par ces artistes qui se transmettaient de père en fils leurs hautes charges, les Clouet, les Quesnel, les Dumonstier... aucun ne nous est directement parvenu : toutes les œuvres de cette période, ou d'une époque antérieure ne sont entrées dans les collections du Louvre que pendant le XIX^e^ siècle. Jabach

[1] Voir l'introduction de la *Notice des dessins...* par Reiset, éd. de 1866, reproduite dans l'édition de 1878. Voir aussi, pour les dessins français, l'introduction du premier volume de l'*Inventaire général illustré des dessins du musée du Louvre et du musée de Versailles*.

possédait surtout des dessins étrangers, il semble les avoir réunis avec un soin particulier et dans les longues négociations qui précédèrent l'achat de sa collection, il montre souvent la peine qu'il éprouvait à s'en emparer. Ces dessins étaient divisés en 2 catégories. Les uns montés sur cartons, entourés d'une large bande d'or étaient les « 2.631 dessins collés et dorés en 6 portefeuilles », soit 640 de l'école de Raphaël, 448 des écoles vénitiennes et lombardes, 517 de l'école de Florence, 653 des écoles des Carrache et de l'école moderne, 309 des écoles d'Allemagne et de Flandre, enfin 64 copies d'après Raphaël et Jules Romain, les 2.911 autres, « non collés étant le rebut de ma collection ». Il est difficile de préciser le prix même de chacune de ces divisions, puisque le prix proposé par Jabach fut considérablement réduit par Colbert, qui sut profiter impitoyablement des embarras pécuniaires du financier et que, dans le prix total de 200.000 livres, donné par Louis XIV, figuraient 101 tableaux très précieux. Il est plus important de savoir que ces dessins étaient pour la plupart de grande valeur. Beaucoup provenaient de Vasari, du duc de Mantoue, du roi Charles I[er] et comptent parmi les plus précieux que possède le Louvre. Même parmi ces dessins non collés que Jabach abandonnait à vil prix, répétant avec insistance qu'ils constituaient le rebut de sa collection, Reiset, qui, le premier, les étudia avec quelque soin, eut la joie de reconnaître plusieurs œuvres indiscutables de Raphaël, de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, etc. La collection Jabach était justement célèbre dès le XVII[e] siècle. L'abbé Marolles, qui vendit à Louis XIV sa collection de gravures, disait dans le *Livre des peintres et graveurs :*

> Lanoue, intelligent, et vénérable prestre
> Avec un bon esprit connu sur ce sujet
> Fit, des plus beaux dessins, un ample et grand projet
> Mais Jabach le surpasse où nul n'ira peut-être...

Cet abbé Lanoue, de son vrai nom : Desneux Delanoue, était un « des plus grands curieux que la France ait eu », disait Mariette ; il avait réuni un grand nombre de dessins, recherchant avec prédilection les croquis des maîtres de l'école de Fontainebleau. Cette collection fut acquise par Jabach et ainsi revint plus tard dans

le cabinet du roi. Celui-ci, ne s'enrichit plus avant longtemps que par la confiscation à la mort de Le Brun et de Mignard de tous les dessins trouvés dans leurs ateliers. C'était là un droit que s'était réservé le roi, au décès des artistes honorés par lui du titre et du traitement de premier peintre, titre qui leur assignait la charge de conserver le cabinet des dessins. A la mort de Mignard, Houasse fut commis à la garde

Fig. 36. — Pisanello. Études de singes.

des tableaux et des dessins, mais, nommé en 1699 directeur de l'Académie de Rome, il eut pour successeur Gabriel Blanchard. Celui-ci meurt en 1704. Houasse, par faveur, revient de Rome et reprend son ancien emploi, qu'il garde jusqu'à sa mort, en 1710.

Antoine Coypel lui succède. Jusque-là le cabinet des dessins avait été fort négligé. Tout au plus, Houasse, en succédant à Mignard avait-il fait un récollement sommaire des inventaires de Jabach, dont les cartons n'avaient pas dû être souvent feuilletés. Antoine Coypel s'occupa de faire monter quelques dessins tirés de

ce fameux rebut de la collection Jabach, qui renfermait, nous l'avons dit, des œuvres précieuses, et s'efforça de séparer les dessins originaux des copies.

« M. Coypel n'eut pas plutôt entre ses mains ce magnifique dépôt, que son premier soin fut de faire valoir la beauté des recueils divers qui le composent par l'agrément qu'un certain ordre y peut ajouter, il sépara les dessins qui lui parurent douteux pour l'originalité de ceux qui ne l'étaient pas. Mais, abandonnant aux demi-connaisseurs la vanité de ne s'en rapporter jamais qu'à leurs propres lumières, il crut, pour rendre ce choix plus parfait, devoir en conférer avec les maîtres de l'art et les amateurs les plus renommés; pendant plusieurs hivers, il consacra un jour de chaque semaine à ces assemblées aussi agréables qu'utiles.

« Non content de cela, il visita les caisses où restoit entassés un nombre prodigieux de dessins mis depuis longtemps au rebut, et parmi lesquels, cependant, il s'en trouve beaucoup d'originaux d'une grande beauté. Il n'appartenoit qu'au zèle de soupçonner qu'ils pussent être mêlés avec d'insipides copies condamnées à rester dans l'obscurité [1].

Malheureusement, A. Coypel ne dressa aucun inventaire, ne laissa aucun document faisant connaître le résultat de ses longs travaux. Beaucoup de dessins portent sur la face un C majuscule (Coypel), souvent accompagné du monogramme D. C. (Robert de Cotte); mais on ne sait dans quel but ces dessins furent ainsi paraphés. Le rôle d'A. Coypel fut heureux surtout par l'ordre qu'il mit dans le cabinet des dessins. Il acquit bien, en 1712, 168 dessins à la vente de Laurent Téxier de Montarsy, célèbre amateur; mais, si on en juge par ceux qui purent être identifiés, ils étaient de valeur médiocre.

Charles Coypel, fils aîné d'Antoine Coypel, avait été nommé, du vivant même de son père, et en survivance, directeur du cabinet des dessins (emploi dès lors séparé de celui de garde des tableaux), et à sa mort, le 7 janvier 1722, lui succéda naturellement. Il continua l'œuvre de classification entreprise par son père, mais n'accrut le cabinet des dessins d'aucune acquisition importante. Les de Goncourt possédaient un document fort intéressant qui a été publié par Reiset, et où Charles Coypel énumère les transformations apportées par son père et par lui à la classification des dessins; il comptait

[1] *Vie des premiers peintres du Roi*. Tome II, p. 31 et 32.

8.593 dessins, ce qui prouve que la collection de Jabach ne s'était guère accrue que des dessins de Le Brun et de Mignard trouvés dans leurs ateliers à leur mort, et de ceux qui furent acquis à la vente de Montarsy. Au total Antoine Coypel n'avait extrait, les chiffres donnés par son fils le prouvent, que 242 dessins du rebut de la collection Jabach qui, nous l'avons dit, comptait 2.911 pièces. Le travail était commencé, mais loin, on le voit, d'être terminé. Charles Coypel léguait au roi en mourant un volume de dessins des Carrache pour la galerie Farnèse à Rome, assemblés par Mignard, et le marquis de Marigny achetait à ses héritiers deux dessins importants de Raphaël.

Fig. 37. — Michel-Ange. La Vierge et l'Enfant.

C.-N. Cochin, qui succéda à Ch. Coypel en 1752 et conserva ces fonctions jusqu'en 1790, donna tous ses soins au cabinet des dessins. Il l'accrut et aurait voulu, paraît-il, le rendre accessible aux curieux une fois par semaine au moins. Blondel, nous dit dans son *Architecture française* I. IV, p. 21 : « Monsieur Cochain, garde de ce précieux dépôt, se propose dans la suite, pour l'avantage des arts et le bien du public, de faire voir cette célèbre collection aux amateurs un jour de chaque semaine, quoique jusqu'à présent elle n'ait pas encore été publique. » Le projet ne fut, croyons-nous, jamais exécuté ; quelques dessins furent exposés au Luxembourg avec des tableaux, on en trouve la mention dans la *Description de Paris*, par Piganiol de la Force (1765 T. VII, p, 166 et 167) et dans le

Voyage pittoresque de Paris, par Dargenville, qui signale l'intention de les renouveler périodiquement; mais les livrets de ces expositions ne nous donnent sur ce point aucun renseignement précis.

Parmi les accroissements que reçut à ce moment le cabinet

Fig. 38. — Albert Durer. Sainte Famille.

royal, le plus important fut l'acquisition, à la vente de la collection de Mariette, de 1.300 dessins, au prix de 52.000 livres. On avait fait de grands efforts pour décider Malesherbes à acquérir tous les dessins de Mariette. Joly, garde des estampes de la Bibliothèque royale, avait été particulièrement pressant. Il signale avec amertume la faute commise en 1741, par le cardinal Fleury refusant d'acquérir le cabinet Crozat, comprenant 20.000 dessins, dont on ne demandait que 100.000 livres, en prétendant que : « Le roi avait déjà assez de fatras », et supplie qu'une même faute ne se renouvelle pas. Sans

doute, Cochin et tous les amis de Mariette appuyèrent la requête, elle demeura cependant sans effet, et la collection de Mariette fut dispersée. Au moins Malesherbes, mieux inspiré que Fleury, permit de faire des acquisitions importantes pour le cabinet royal. Cette vente fut un événement considérable, on adjugeait à des prix qui parurent fantastiques, on assistait à de folles enchères : il est vrai

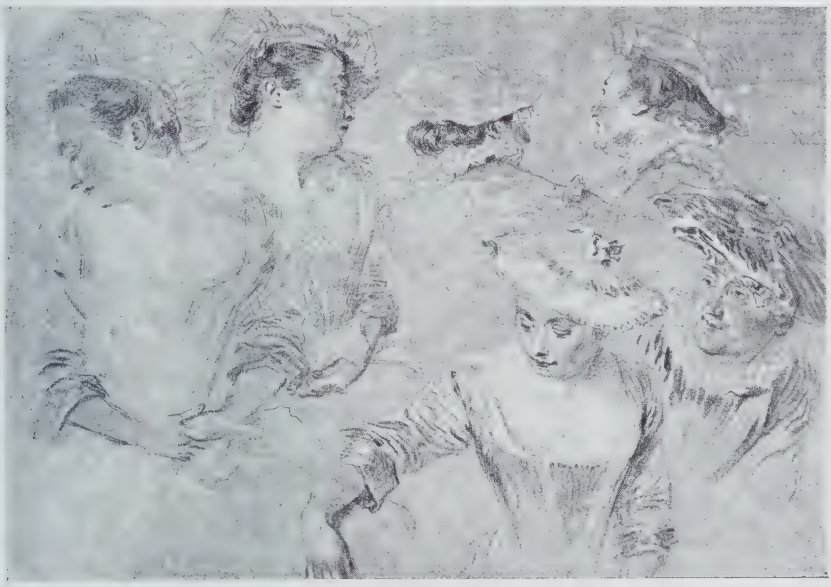


Fig. 39. — Watteau. Etudes de têtes.

que l'on dispersait alors la collection de dessins la plus précieuse qui fut peut-être jamais réunie par un amateur. Les dessins que Lempereur, désigné pour cet office, se fit adjuger pour le compte du roi, appartiennent à toutes les écoles et son choix fut en général excellent, on reconnaît facilement à leur montage, les dessins provenant de la collection de Mariette ; quelques-uns comptent parmi les plus précieux du Louvre. Cochin accrut encore le cabinet du roi des dessins de Bollery représentant huit scènes du *Tournoy de Sandricourt*[1], et les deux recueils contenant les dessins de Lesueur

[1] Voir sur ces dessins : *Gazette des Beaux-Arts*, 1907. 1er avril : Une illustration du *Pas des Armes de Sandricourt*, par Jérôme ou Nicolas Bollery.

pour les tableaux de la *Vie de saint Bruno*. Ces recueils avaient été formés par un sieur Francanzani, parent de Salvator Rosa et admirateur enthousiaste du peintre français, cette curieuse collection avait appartenu à Crozat.

Les dessins de Pierre Dulin, pour illustrer les cérémonies du sacre de Louis XV, d'autres exécutés par les Ozanne pour initier les Enfants de France aux choses de la Marine, étaient venus automatiquement grossir le dépôt confié à Cochin, et que la Révolution confisqua au moment où le peintre Vincent venait d'en assumer la garde. On se préoccupa tout de suite d'exposer les plus précieux dessins ; mais la réalisation de ce projet se fit attendre plus encore pour ceux-ci que pour les tableaux, et ce ne fut qu'en 1797 qu'on en plaça quelques-uns dans la galerie d'Apollon. Cette exposition fut réorganisée en l'an X : le carton de l'*Ecole d'Athènes* de Raphaël, restauré par Moreau le jeune et Bouillon y figura alors. On n'avait cependant pas négligé d'accroître cette collection lorsque l'occasion favorable se présentait : l'activité des commissaires faisait rechercher les dessins ayant appartenu à l'ancien cabinet du roi et dispersés souvent chez les hauts fonctionnaires de la couronne. L'acquisition, en 1801, des compositions de Prieur pour les tableaux de la Révolution prouve que la sollicitude éclairée de ceux qui veillaient à la destinée du cabinet des dessins, allait jusqu'à recueillir sagement les œuvres les plus modernes.

Dès ce moment et pendant tout le XIX^e^ siècle, la collection des dessins s'accrut régulièrement. Napoléon avait placé Dominique-Vincent Denon à la direction des Musées, et Denon s'était adjoint Morel d'Arleux pour classer, inventorier et soigner les dessins. Nommé conservateur des dessins dès 1798, Morel d'Arleux, jusqu'en 1827, année de sa mort, consacra tous ses soins à cette partie importante des collections nationales. Il en dressa un inventaire chronologique et mit le plus grand zèle à les décrire, à les mesurer, à en rechercher même l'origine. Parmi les principales acquisitions faites à ce moment, il faut signaler l'entrée au Louvre des quatre volumes de dessins formés au XVII^e^ siècle par l'historien Filippo Baldinucci. Ces recueils, où les époques primitives étaient particulièrement bien représentées, contenaient plus de mille dessins

réunis dans un but historique. Denon, malgré un rapport peu favorable du peintre Fabre, en décida très heureusement l'acquisition au prix de 12.000 francs (1806).

Sous la direction de Denon, avaient été exécutés des dessins et des gouaches par Bagetti, Bourgeois, Taunay, Meynier, Zix, etc..., retraçant les épisodes les plus mémorables des campagnes d'Italie. La

Fig. 40. — Fragonard. Paysage.

plupart de ces dessins n'est entrée que très récemment dans les collections nationales, étant demeurée longtemps entre les mains des descendants de Denon. En 1808, Girard, neveu de Bouchardon, avait manifesté l'intention de léguer à l'empereur, tous les dessins de son oncle qu'il possédait ; ils entrèrent, en effet, à sa mort, dans les collections nationales, malgré les vives et longues réclamations de ses héritiers. Le livre du sacre de Napoléon Ier, dessiné par J.-B. Isabey et Percier, à l'imitation des ouvrages semblables exécutés à l'avènement de Louis XV et de Louis XVI (ce dernier est perdu), constitue en outre une des œuvres les plus précieuses de ce temps. Un autre volume, retraçant les cérémonies du sacre de Charles X, dû à la collaboration d'Ingres,

et de Dupré, Heim, H. Vernet, Hittorf, etc..., devait plus tard enrichir le cabinet, à un moment où les acquisitions de dessins furent rares et le choix des œuvres souvent déplorable, malgré les efforts de Morel d'Arleux, qui, avec une constance inlassable, ne manquait pas de signaler au comte de Forbin les occasions heureuses qui se présentaient et dont on ne sut pas alors profiter.

Louis-Philippe ne se préoccupa tout d'abord que de faire exécuter des copies pour remplacer les gouaches de Bagetti qui, du ministère de la Guerre, allèrent à Versailles. Les dessins que l'on acquit à ce moment avaient surtout un intérêt documentaire, pourtant, depuis 1845, on se mit à suivre les ventes, à retenir quelques dessins intéressants qui y passaient et à accroître ainsi rationnellement la collection. Aucune acquisition particulièrement importante, toutefois n'est à signaler à cette époque. Sous la deuxième République et sous l'Empire, quelques accroissements notables doivent au contraire être mentionnés. C'est, en 1850, l'entrée de plusieurs dessins de grands maîtres (Raphaël, Léonard, etc...), acquis à la vente du roi des Pays-Bas ; c'est, plus tard, le fameux recueil Vallardi composé, croyait-on alors, presque entièrement de dessins de Léonard de Vinci, et qu'une étude plus sérieuse a attribués justement à Vittore Pisanello, enrichissant la collection du Louvre d'une série unique d'œuvres de ce maître charmant (fig. 36) ; c'est le *Portrait d'Isabelle d'Este* par Léonard de Vinci (fig. 93) ; ce sont de nombreux dessins de Prud'hon, Géricault, une feuille de croquis d'Andrea Verrocchio; un dessin de Pinturicchio, d'autres de Watteau, de Boucher, de Desportes, de Cochin, de Delacroix, etc... Parmi les dons, il faut signaler un très beau dessin de Signorelli offert par Moris Moore, une *Sainte Famille*, de Fra Bartolomeo, et une page de croquis de G. Bellini données par F. Reiset, la première pensée des *Sabines*, de David, donné par Ingres, d'admirables dessins de Poussin, les *Sacrements*, offerts par M. His de la Salle. A cette époque la collection est définitivement classée par les soins éclairés de F. Reiset qui publie, en outre, un catalogue excellent, en deux volumes, des dessins exposés, avec une savante préface présentant l'historique de cette admirable collection qui comprenait alors plus de 36.000 pièces.

Elle n'a cessé de s'accroître depuis et le nombre des dessins s'est, depuis 1870, augmenté de plus de 3.500, par suite d'acquisitions heureuses et surtout grâce à la générosité de plus en plus large des amateurs et des artistes. Ces derniers ont souvent eu l'attention de laisser au Louvre en mourant, un bon choix de croquis et d'études; parfois ce sont des amis dévoués, des admirateurs, ou des parents, qui ont pris ce soin, avec une sorte de dévotion au souvenir de l'artiste disparu et

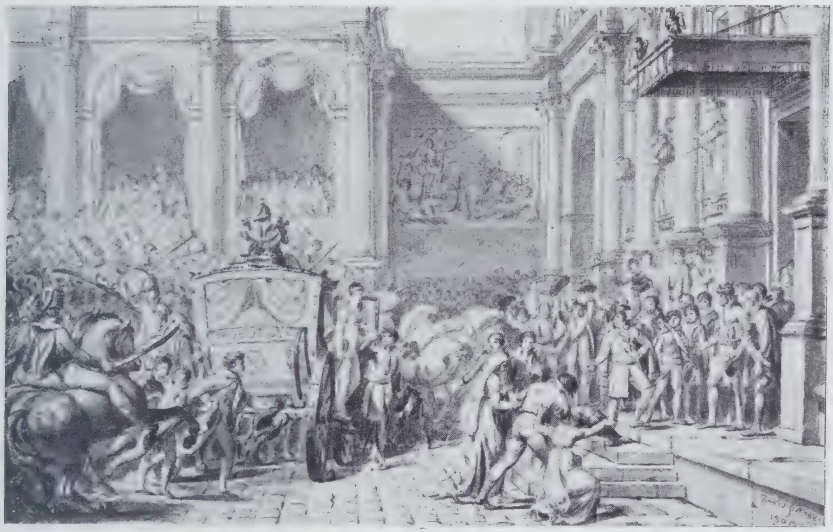


Fig. 41. — David. Napoléon arrivant à l'Hôtel de Ville de Paris.

regretté. Le Louvre a reçu ainsi de nombreuses œuvres d'Henri Regnault offertes par son père; de Carpeaux, déposées en 1882, par le prince Stirbey; de David, léguées par son petit-fils, David-Chassagnol, en 1893; de Paul Huet, données par son fils, M. René-Paul Huet; de Meissonier, léguées par Mme veuve Meissonier; de Ravier, dues à la famille du peintre et à M. Thiollier; de Jules Jacquemart, les unes léguées par Mme la baronne Nathaniel de Rothschild, en 1901, d'autres données par M. Fenaille, 1902; de Puvis de Chavannes, d'Elie Delaunay, etc... généreusement offertes par leurs héritiers ou léguées par eux-mêmes. Les libéralités ont été si nombreuses que nous ne pouvons penser à rendre hommage à toutes celles dont le cabinet a bénéficié. Nous devons nous

borner, aux plus importantes, aux libéralités de M. His de la Salle qui, en 1878, quelques mois avant de mourir, envoyait au Louvre la meilleure partie de son admirable collection de dessins, dont il avait précédemment distrait en faveur du Musée, quelques belles pièces de Poussin, de Géricault, etc.; de M. E. Gatteaux qui, d'abord en 1872, puis en 1881, à sa mort, donnait tous les dessins qu'il avait pu réunir avec autant de science que de goût. En 1874, le Louvre avait hérité d'une collection de boîtes et de miniatures des plus précieuses, léguées par Mme veuve Ph. Lenoir, née Jusserand, où les principaux maîtres de cet art étaient représentés par des œuvres excellentes. En 1883, c'est la plus grande partie de la collection Coutan qui entre au Louvre, grâce à la libéralité de MM. Haugnet et Schubert et de Mme Milliet ; elle comptait des œuvres capitales d'Ingres, de Prud'hon, de Géricault, de Decamps, de Bonington, etc... ; et plus récemment c'est la donation de M. Ét. Moreau-Nélaton, qui, outre les peintures dont nous avons déjà parlé, compte des dessins très précieux de Cazin, de Corot, de Daubigny, de Decamps, de Delacroix, de Jongkind, de J.-F. Millet, de Rousseau, d'Ingres, de Troyon, etc., de ces maîtres qui, pour la plupart, n'étaient pas représentés jusqu'ici dans la collection des dessins du Louvre. En 1889, M. Fayet avait légué un recueil très intéressant de 138 grandes compositions de Dom. Tiepolo ; et, en 1891, Ph. Burty avait désigné le Louvre comme héritier d'un album de notes, de croquis et d'aquarelles exécutés par Eugène Delacroix pendant son voyage au Maroc, du plus grand intérêt. Enfin, le Louvre vient d'exposer dans une salle spéciale, les dessins, aquarelles, gouaches, miniatures et boîtes, légués, en 1906, par Mme veuve Van Blarenberghe qui permettent d'étudier complètement Louis-Joseph et Henri-Nicolas Van Blarenberghe, les célèbres miniaturistes de Louis XV, jusqu'ici mal représentés dans notre grand Musée national.

Le prêt gracieux de la collection F.-D. composée d'œuvres choisies et nombreuses des plus célèbres miniaturistes du XVIIIe et du début du XIXe, inaugure de la façon la plus heureuse, une sorte de collaboration entre les amateurs dévoués à notre grand Musée, et nos collections nationales qui reçoivent ainsi, pour quelque temps au moins, un utile complément.

Les acquisitions ont été nombreuses également ; toutefois, n'ayant pas ici le même devoir de reconnaissance à remplir, nous nous bornerons à signaler les achats qui ont le plus enrichi le cabinet. En 1882, 31 dessins du peintre suisse Liotard furent acquis pour 6.000 francs ; et en 1883, des dessins de Daniel Dumonstier pour 26.000 francs. L'année suivante, le Louvre achète pour 15.000 francs le recueil de 82 dessins, grandes compositions à la plume, de Jacopo Bellini, le fondateur bien oublié de l'école vénitienne, dont cette série constitue aujourd'hui l'œuvre la plus considérable. Puis c'est un carnet de poche renfermant 59 croquis de Moreau le Jeune, études vives et alertes acquis en 1887 (3.000 francs) ; en 1898, une série de huit dessins, maquettes de cartons de tapisseries du XV^e^ siècle représentant les *Épisodes de la guerre de Troie*, entre au Louvre au prix de 8.000 francs. Tout récemment le Louvre a pu acquérir une série de dessins exécutés par Ingres, ou par les amis et élèves du maître et qui ont appartenu à sa seconde femme.

Fig. 42. — J.-B. Isabey. Napoléon I^er^.

Ainsi peu à peu, s'est accrue cette riche collection de dessins, peut-être sans rivale au monde, qui compte actuellement environ 40.000 pièces, et où se trouvent un très grand nombre de chefs

d'œuvre. Qu'il nous soit permis, en terminant cette brève étude, d'émettre le vœu qu'une pareille richesse scientifique et artistique ne reste pas plus longtemps difficilement accessible aux amateurs et aux artistes et qu'un cabinet de dessins, ouvert au public éclairé, puisse prochainement être installé !

Fig. 43. — Ateliers de la chalcographie.

LA CHALCOGRAPHIE

Lorsque Louis XIV eut acquis la collection de Michel de Marolles, abbé de Villeloin, dont les 100.000 gravures constituèrent le premier fonds du cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale, il résolut, pour encourager l'art de la gravure, de faire reproduire par les artistes les plus célèbres du temps, Edelinck, G. Audran, Séb. Leclerc, etc., les événements les plus mémorables de son règne, les fêtes, les vues de ses palais, de ses châteaux, de ses parcs et de former ainsi un magnifique recueil d'estampes, qui, sous le titre de cabinet du roi, serait distribué aux princes, aux hommes illustres, et pourrait même être vendu. Ce premier fonds de planches gravées, consi-

dérable déjà, ne tarda pas à s'accroître. Le roi fit graver la collection de gouaches sur l'histoire naturelle, excécutées sur vélin, que lui légua son oncle, Gaston d'Orléans, qu'il prit grand soin de continuer et que Louis XV, après lui, accrut considérablement; cette curieuse suite que conserve aujourd'hui la bibliothèque du Museum[1], fut ainsi en partie reproduite de 1670 à 1682; on grava plus de 300 planches sur la botanique, de la grandeur des originaux, d'après des dessins très précis, exécutés à la sanguine par les graveurs eux-mêmes, afin d'éviter tout accident aux originaux. Ces planches furent publiées en 1678, avec des descriptions de Godard, sous le titre : *Mémoires pour servir à l'histoire des plantes.*

La collection s'accrut aussi par le zèle, le talent et la persévérance d'un brave officier, Sébastien de Pontaut, sieur de Beaulieu, qui avait eu le bras droit emporté au siège de Philipsbourg, en 1644. Ne pouvant plus tenir l'épée, il prit le burin et, de la main qui lui restait, grava les plans des villes qu'il avait visitées, les batailles, les sièges auxquels il avait assisté. Il avait communiqué son enthousiasme aux siens, si bien que, lorsqu'il mourut en 1674, son beau-frère, M. des Roches, continua le travail, puis la veuve de celui-ci et son frère, l'abbé des Roches, avec un tel zèle qu'ils pensèrent se ruiner dans cette entreprise et durent s'adresser au roi. Ils lui offrirent tout ce qui avait pu être exécuté, et qui fut, dans la suite, complété. Cette série de planches est désignée sous le nom d'œuvre du chevalier de Beaulieu.

Puis, en 1712, le sieur Mortain vend au roi vingt-neuf planches de la *Description des Invalides* de Boulaincourt, qui vinrent grossir la collection du cabinet du Roi. Louis XV et Louis XVI ne montrèrent pas moins de sollicitude à ces commandes et à ces acquisitions de planches. En 1792, les cuivres provenant de l'Académie de peinture, exécutés depuis 1762 seulement, d'après les morceaux de réception de ses membres et leurs portraits, puis d'autres, provenant de la Surintendance de Versailles, des Menus plaisirs, de la Maison de la ville de Paris, de plusieurs établissements scientifiques et religieux, furent joints aux planches du cabinet du roi. Cette collection courut

[1] Voir sur cette curieuse collection l'*Inventaire des richesses d'art de la France.* Paris. Monuments civils. T. II, pages 116 et suiv., le catalogue a été dressé par H. Stein.

quelques risques au moment où tout le cuivre disponible servait à fondre des canons ; il fut sauvé grâce à l'intelligente intervention du général Pommereul qui, habilement, montra les ressources que produirait l'exploitation rationnelle de ces richesses. Il proposa de fonder une chalcographie supérieure à la chalcographie apostolique, qui existait déjà à Rome, et un musée de gravure nationale, afin d'arrêter la déca-

Fig. 44. — Salles d'exposition de la chalcographie.

dence dont cet art était menacé. Suivant ce plan bien conçu, la chalcographie française fut créée par un projet de loi remis, en vendémiaire an V, par le général Pommereul à Guiguené, directeur de l'Instruction publique, transmis avec rapport très favorable au ministre de l'Intérieur Benezech, renvoyé avec de légers remaniements au Directoire, qui en fit l'objet d'un message particulier au conseil des Cinq-Cents. Là, une commission de trois membres, Louvet, Lakanal et Mercier, devait se prononcer sur l'opportunité de cette création et donna un avis défavorable, préférant au plan de Pommereul, les offres d'une société qui prétendait exploiter le dépôt des

planches, en n'accordant à l'État que vingt-cinq épreuves de chaque cuivre. Mais le ministre n'adopta pas ces conclusions et, le 23 floréal an V, il autorisait l'administration centrale des arts à joindre à ses ressources le produit de la vente des gravures, dont les planches lui avaient été attribuées.

L'impression des estampes, leur conservation et leur vente furent alors soigneusement réglementées. Un catalogue fut publié le 1er ventôse an IX. Des gravures furent distribuées dans les écoles et dans tous les établissements d'instruction, des circulaires firent connaître les ressources artistiques et scientifiques que contenait le nouvel établissement qui prit alors une grande extension. Des commandes intelligentes vinrent accroître les richesses de ce dépôt. La Chalcographie s'augmenta sous l'Empire des planches représentant les cérémonies du sacre de Napoléon, et de son mariage avec Marie-Louise, les bas-reliefs de la colonne de la Grande Armée, des gravures du traité de Le Brun sur le rapport de la physionomie humaine et celle des animaux, etc. Napoléon avait utilisé la Chalcographie pour répandre sa gloire, comme avait fait Louis XIV. Louis XVIII et Charles X ne firent exécuter que leurs portraits. L'illustration du *Sacre de Charles X*, ouvrage de trente planches confiées aux plus habiles graveurs du temps, fut interrompu par la Révolution de juillet. Louis-Philippe abandonna la Chalcographie pour soutenir, par de grosses souscriptions, l'ouvrage de Gavard sur les Galeries historiques de Versailles, se bornant à commander à Henriquel Dupont la gravure de son portrait par Gérard. C'est la plus mauvaise époque pour la Chalcographie, dont les recettes en 1847, ne furent que de 924 fr. 25.

Napoléon III, s'intéressa à cette institution. A la suite de l'exposition de 1855, il fit des commandes aux plus illustres graveurs pour une somme de 350.000 francs. Alors furent gravés, le *Buisson* et le *Coup de soleil* de Ruysdaël par Daubigny, les *Pélerins d'Emmaüs* de Paul Véronèse, par Henriquel Dupont, le *Concert* de Giorgione, par Salmon, etc..., le ministère de l'Instruction publique donna en 1855, à la Chalcographie toutes les planches gravées qu'il possédait: La *Statistique monumentale de Paris*, par Al. Lenoir, les *Monographies des cathédrales de Chartres et de Noyon*, par Lassus et Daniel Ramé, etc... L'œuvre de Baltard sur les monuments de

Paris, de Fontainebleau, etc., fut, à la même époque, cédée par la ville de Paris, et les planches de la description de l'Egypte par la Bibliothèque Nationale. Enfin sous ce règne, 804 planches entrèrent, en outre, à la Chalcographie par dons, commandes ou acquisitions.

Cet essor se poursuivit régulièrement sous la troisième République. Des commandes et des acquisitions accrurent sans cesse le fond de ce dépôt ; tous les cuivres commandés par la direction des Beaux-Arts furent, en outre, versés à la Chalcographie qui reçut, aussi, les planches des prix de Rome de gravure. Parmi les œuvres les plus importantes entrées depuis 1870, dans ce dépôt, nous devons signaler : en 1873, la gravure de la *Madone* de Botticelli, par F. Gaillard ; en 1875, le *Portrait de Marie de Médicis*, de Rubens, par Léopold Flameng ; en 1877, le *Portrait de Madame Récamier*, de David, par Jules Jacquet ; en 1878, le *Portrait d'Érasme*, de Holbein, par Bracquemond ; en 1879, le *Portrait d'homme*, d'Antonello de Messine, par Laguillermie ; en 1885, le *Saint Georges*, de Raphaël, par F. Gaillard ; en 1887, les *Massacres de Scio*, de Delacroix, par Laguillermie ; en 1895, 1897, 1899, le *Calvaire*, le *Christ au jardin des oliviers*, la *Résurrection*, de A. Mantegna, par Achille Jacquet, dont le tirage, en une seule planche, constitue un événement unique et considérable dans l'histoire de la gravure ; en 1895, la *Mort d'Orphée*, de G. Moreau, par Sulpis ; en 1896, la *Vierge au donateur*, de J. Van Eyck, par L. Flameng ; en 1897, la *Madone*, de l'École de Donatello, par Burney ; en 1899, l'*Homme à l'épée*, de Frans Hals (Galerie Lichtenstein, à Vienne), par Laguillermie ; en 1899, la *Mort d'Orphée*, de Lévy, par Patricot ; en 1900, l'*Adoration des bergers*, de Van der Goes (Musée des Offices, à Florence), par L. Flameng ; en 1903, la *Vertu victorieuse des vices*, d'A. Mantegna, par Sulpis ; en 1906, la *Vierge à la Victoire*, d'A. Mantegna, par Patricot, etc... En 1902, un événement particulièrement heureux pour la Chalcographie s'est produit : la Société de la gravure au burin lors de sa dissolution, a fait don au Musée du Louvre de toutes les épreuves et de toutes les planches qu'elle possédait. Ainsi sont entrées dans les collections nationales d'admirables œuvres d'H. Dupont, de Gaillard, de

Jules et Achille Jacquet, de Deblois, de Dézarrois, de Sulpis, de Patricot, etc... Ce don a beaucoup contribué à faire de la Chalcographie, comme un résumé de l'histoire de la gravure au burin française. Tous les grands artistes de notre temps y sont représentés et souvent ils comptent là quelques-unes de leurs meilleures planches. Cela explique l'engouement croissant du public pour cette institution. La vente des gravures n'a cessé d'augmenter depuis 1870 ; elle atteint actuellement chaque année, malgré les prix très modiques auxquels sont vendues les estampes, une cinquantaine de mille francs qui contribuent à enrichir la caisse d'acquisition du Musée.

Les gravures de la Chalcographie ne sont pas exposées dans le Musée proprement dit : toutefois quelques-unes des plus importantes garnissent, encadrées, les salles précédant la salle de vente : le public y est admis, il peut même feuilleter librement les grands albums et les cartons où sont placés les spécimens de toutes les gravures de la collection. Le nombre toujours croissant des visiteurs de la Chalcographie prouverait, s'il en était besoin, l'utilité de cette ancienne institution, qui, non seulement est une source de revenus pour la caisse des Musées, mais en même temps constitue une sorte de Panthéon de la Gravure française.

DEUXIÈME PARTIE

ÉTAT ACTUEL DES COLLECTIONS

LES PEINTURES

I

Le Salon carré. — Les écoles Italienne et Espagnole.

L'installation d'un musée dans le Palais du Louvre n'a pas toujours permis de disposer méthodiquement les collections qui y sont exposées. Les galeries de peintures, surtout, bien qu'étant en partie de construction récente, se prêtent peu à un classement logique des œuvres des diverses écoles. Dans ces dernières années, des remaniements importants ont été opérés, surtout dans les salles consacrées aux écoles étrangères. Les accroissements récents et considérables de l'école française, la remise prochaine, dit-on, à l'administration des musées du pavillon de Flore et de la galerie qui le fait communiquer avec la salle de Rubens, obligeront à de nouveaux changements importants dans le classement des tableaux. Nous allons cependant essayer, après avoir visité le salon carré et la salle Duchâtel, de suivre, dans une promenade à travers les galeries du Musée, le développement chronologique de l'art parmi les pays étrangers d'abord, puis en France.

Il était d'usage, autrefois, de grouper, dans une des plus belles salles des musées, les peintures les plus importantes de toutes les

écoles et des diverses époques. C'était la salle des chefs-d'œuvre, facilitant la comparaison de tableaux exécutés dans des pays éloignés, à des siècles de distance ; comparaison moins aisée dans un classement rigoureusement méthodique. D'après ce principe fut constituée la tribune des Offices à Florence, le salon d'Isabelle du musée du Prado, le salon carré du Louvre (fig. 45), etc. Cette disposition avait l'inconvénient grave de priver chaque série, chaque école, de quelques-unes de ses meilleures pièces, et la tendance évidente actuelle de considérer les musées non plus seulement comme des galeries de plaisance, des collections de dilettante, mais comme des lieux d'étude, fit peu à peu supprimer le salon d'Isabelle, la tribune des Offices, et a beaucoup amoindri le cosmopolitisme pittoresque du salon carré du Louvre. Dès maintenant on peut prévoir le moment où cette vaste salle, peu favorable aux petits tableaux, sera uniquement consacrée aux œuvres italiennes d'allure décorative et surtout à la peinture vénitienne.

Cinq maîtres actuellement y dominent: Paul Véronèse, Le Titien, Raphaël, Léonard de Vinci et le Corrège, par le nombre ou par l'importance de leurs œuvres.

De Paul Véronèse on remarque, dès l'entrée dans cette salle, la vaste et brillante composition des *Noces de Cana* (fig. 46), exécutée pour le réfectoire du couvent de San Giorgio Maggiore, à Venise, en 1563, et signalée déjà par Vasari comme un chef-d'œuvre. Une ancienne tradition, transmise par Zanetti, veut que les convives assis à gauche représentent quelques-uns des personnages les plus illustres du temps : on peut reconnaître d'abord Alphonse d'Avalos, marquis du Guast, à qui un nègre présente une coupe, sa voisine serait Éléonore d'Autriche, puis François Ier, à côté de qui est assise Marie, reine d'Angleterre, puis Soliman, enfin, Victoria Colonna et Charles Quint, portant le collier de la Toison d'or. Paul Véronèse s'est représenté lui-même, au milieu, vêtu de blanc, jouant de la viole ; Tintoret, près de lui, tenant un instrument semblable ; de l'autre côté, Titien joue de la basse, et Bassan le vieux de la flûte. Le personnage debout, en costume de soie brochée, tenant une coupe, serait Benedetto Caliari, le frère de Paul Véronèse. La disposition grandiose de cette scène, entourée de somptueux palais de marbre, resplendissant de

lumière, l'admirable harmonie des costumes de tous ces personnages assemblés, ont toujours provoqué la plus vive admiration des artistes. Une autre grande composition du même maître, faisant face, au second rang, à celle-ci, nous montre, avec le même faste, un autre banquet : le *Repas chez Simon*. Donnée, en 1665, à Louis XIV par la République de Venise, cette peinture décorait, jusqu'à la Révo-

Fig. 45. — Le Salon Carré.

lution, le salon d'Hercule, à Versailles. Paul Véronèse avait une prédilection pour représenter ces somptueuses agapes : le *Repas chez le lépreux* et le *Repas chez Lévi* sont conservés au musée Brera, à Milan, et à l'académie des Beaux-Arts, à Venise ; son tempérament de décorateur y trouvait un excellent prétexte à des représentations grandioses, à des décors somptueux et à des déploiements de foules nombreuses et magnifiquement vêtues. Ailleurs, dans un plafond provenant du Palais des Doges de Venise, il apparaît décorateur sous un autre aspect : nous y voyons *Jupiter foudroyant les crimes* ; le maître des luxueux palais et des brillantes étoffes a fait place ici à un

peintre d'une singulière énergie, sorte de Michel-Ange vénitien ; et le désordre des corps musculeux, précipités pêle-mêle, cette figure de Jupiter, inspirée, remarque Ridolfi, du *Laocoon*, sont tout à fait exceptionnels dans la peinture vénitienne, habituée à plus de grâce, plus de douceur, plus de sensualité. Le contraste est grand entre ce plafond et la petite *Madone entre sainte Catherine, saint Benoît et saint Georges*, d'une si charmante disposition, d'une harmonie si douce et si argentée. L'œuvre, provient du cabinet de Brienne et de la collection de Louis XIV ; d'une exécution précieuse et comme inspirée encore des anciens peintres du XV^e^ siècle, elle est rare et exceptionnelle dans la carrière de Paul Véronèse.

De son contemporain, Titien, on peut voir, au salon carré, quelques peintures célèbres : la *Mise au tombeau*, exécutée vers 1520 pour François II de Gonzague, où se manifeste encore l'influence du Giorgione, avec plus d'expression et d'émotion ; déjà Titien s'élève ici au-dessus de tous les peintres vénitiens ; le *Couronnement d'épines*, d'une si douloureuse énergie, signé Titianus, peint, à l'âge de soixante-seize ans, pour l'église Santa Maria dei Grazie, à Milan. Titien est habituellement plus souriant ; il montre toute sa grâce élégante dans les *Portraits d'Alphonse de Ferrare et de Laura Dianti*, où le buste décolleté de la jeune femme, se mirant, est en pleine lumière, tandis que les traits du noble duc sont perdus dans l'ombre, juste hommage de l'artiste à la beauté et à la grâce, et dans l'*Allégorie en l'honneur d'Alphonse d'Avalos*, représenté, avec sa femme et son fils, au moment où le généralissime des armées de Charles-Quint allait partir en guerre contre les Turcs. Ce tableau, d'une disposition très harmonieuse, eut un si grand succès que Titien, pendant plusieurs années, dut exécuter un bon nombre de portraits analogues, où se retrouvaient toujours quelques traits rappelant l'œuvre primitive. Dans le salon carré sont exposés encore quelques magnifiques portraits de Titien : *Portrait de François I^er^* (fig. 1), d'arrangement brillant, mais peu expressif, peint, dit-on, d'après une médaille ; *Portrait de l'homme en noir ;* surtout l'admirable *Portrait de l'homme au gant* (fig. 47), d'une si noble mélancolie, d'une si large et puissante exécution.

Le *Portrait de Castiglione* (fig. 48), de Raphaël, semble avoir

quelque peu bénéficié, dans sa belle harmonie noire et grise, dans son exécution large, d'une certaine influence, mystérieuse encore, de

Cliché Alinari.

Fig. 46. — Paul Veronèse. Les Noces de Cana.

l'école de Venise, et, pour cela, cette peinture, exécutée en 1515, est tout à fait rare dans l'œuvre du maître ; elle avait séjourné après la

vente du roi Charles Ier, quelque temps à Amsterdam, où Rembrandt eut l'occasion de la voir et d'en prendre un rapide croquis, conservé aujourd'hui à Vienne, au musée de l'Albertine. C'est par d'autres qualités que Raphaël se distingue habituellement; on ne le peut

Cliché Alinari.

Fig. 47. — Titien. L'homme au gant.

guère apprécier dans toute sa grandeur que dans ses admirables fresques du Vatican; les tableaux, qu'avec orgueil conservent les musées, ne peuvent donner qu'une faible idée d'un génie aussi vaste. Pourtant la petite *Madone*, popularisée sous le nom de la *Belle Jardinière* (fig. 2), exécutée à Florence, conserve quelque chose de la grâce des maîtres toscans du XVe siècle, dans la douceur de ses traits, dans la grâce de ses lignes, dans l'harmonie du paysage du

fond. Cette œuvre est signée et datée de 1507. L'heureuse disposition des figures, une particulière et très sensible recherche de beauté dans l'accord des lignes et dans les traits des visages, le naturel aussi des draperies plissées, expliquent l'enthousiasme que suscita autrefois

Cliché Alinari.

Fig. 48. — Raphael. Castiglione.

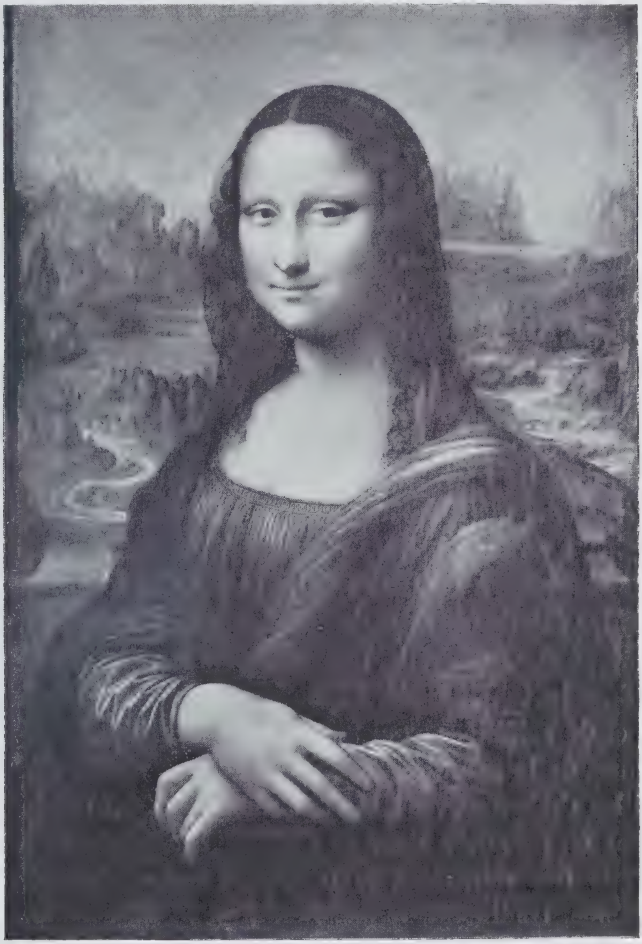
la célèbre *Sainte Famille*, commandée par Laurent de Médicis et offerte à la reine Claude, femme de François Ier, par Léon X, signée et datée de Rome 1518 ; Jules Romain collabora certainement à cette œuvre. La même année, fut exécuté le grand *Saint Michel* ; mais, dès 1530, il était déjà restauré par le Primatice, et il le fut maintes fois depuis, en sorte que l'on ne peut plus guère apprécier l'œuvre

primitive que Vasari signalait comme une merveille. Il en est malheureusement souvent ainsi des peintures qui, autrefois très honorées, furent souvent revernies, rentoilées, restaurées.

Ainsi, sommes-nous aujourd'hui un peu surpris des éloges de Vasari sur la *Joconde* de Léonard de Vinci (fig. 49) : « Il entreprit de faire, pour Francesco del Giocondo, le portrait de Mona Lisa, sa femme, et, après quatre ans de travail assidu, il le laissa imparfait..... Qui veut savoir jusqu'à quel point l'art peut imiter la nature, peut s'en rendre compte facilement en examinant cette tête, car elle représente les moindres détails, avec une extrême finesse. Les yeux ont ce brillant, cette humidité que l'on observe toujours pendant la vie ; ils sont cernés de teintes rougeâtres et plombées, d'une vérité parfaite ; les cils qui les bordent sont exécutés avec une excessive délicatesse. Les sourcils, leur insertion dans la chair, leur épaisseur plus ou moins prononcée, leur courbure suivant les pores de la peau, ne pouvaient pas être rendus d'une manière plus naturelle. Le nez et ses belles ouvertures d'un rose tendre respirent. La bouche, sa fente, ses extrémités qui se lient par le vermillon des lèvres à l'incarnat du visage, ce n'est plus de la couleur, mais c'est vraiment de la chair..... Mona Lisa était très belle, et pendant qu'il la peignait, Léonard eut soin de l'entourer de musiciens, de chanteurs, de bouffons, qui l'entretenaient dans une douce gaieté, afin d'éviter cet aspect mélancolique que l'on observe dans la plupart des portraits. Aussi remarque-t-on dans celui de Léonard un sourire si agréable que cette peinture est plutôt une œuvre divine qu'humaine, et qu'on la tenait pour une chose merveilleuse et vivante à l'égal de la nature elle-même ... » Cet éclat de coloration, cette vérité dans les carnations du visage de la *Joconde*, exécutée vers 1500, qui enthousiasmaient tant Vasari autrefois, ont disparu aujourd'hui, la lente exécution de ce portrait, les nombreux ingrédients que Léonard, toujours curieux de recherches et d'expériences, mélangeait à ses couleurs et des restaurations anciennes, aussi, sans doute, ont réduit cette œuvre presque à l'état de grisaille sur fond verdâtre. Mais, malgré son déplorable état de conservation, par la mystérieuse et intense expression d'intelligence et de vie des yeux, par le sourire de pitié, plutôt que de joie, de la bouche hautaine, ce

portrait demeure encore, bien que ruiné, un incomparable chef-d'œuvre.

Léonard de Vinci est représenté, en outre, ici, par une importante



Cliché Alinari.

Fig. 49. — Léonard de Vinci. La Joconde.

composition[1] : *Sainte Anne et la Vierge* (fig. 3), qui ne paraît pas

[1] On sait la surprenante richesse du Louvre en peintures de ce maître. On ne connaît en dehors de ce Musée que trois peintures authentiques de Léonard : la *Cène* de Santa Maria dei Grazie, à Milan, déplorablement ruinée ; une *Adoration des bergers* aux Offices de Florence, un *Saint Jérome*, à la galerie du Vatican. Ces deux derniers tableaux sont inachevés.

avoir été tout à fait achevée, ce qu'explique facilement, du reste, les habitudes de Vinci, son désir de perfection et ses nombreuses occupations. Le maître semble avoir longtemps cherché le groupement de ces deux figures et l'harmonie de leurs lignes : on connaît de nombreux dessins, soit croquis d'ensemble, soit études de détails, pour cette œuvre et un admirable carton, de la dimension du tableau définitif, à l'Académie royale de Londres. Les contemporains déjà vantaient la qualité de cette peinture, qui appartint à Richelieu avant d'entrer dans la galerie de Louis XIV.

Un peu de la grâce souriante de Léonard se retrouve dans les œuvres de Corrège, surtout dans le *Mariage de Sainte Catherine* (fig. 5), un de ses chefs-d'œuvre, dont Vasari parle avec les plus grands éloges. Ce qui surtout charmait les contemporains, c'était l'éclat des têtes des personnages baignées de lumière, noyant les ombres et donnant à l'ensemble plus de clarté, plus de joie. Ce tableau, après avoir appartenu à divers grands seigneurs italiens, fut donné à Mazarin, dont les héritiers le vendirent à Louis XIV. Le *Sommeil de l'Antiope*, du même maître, qui représente ici le peintre des mythologies, à côté du peintre des sujets religieux, avait appartenu au duc de Mantoue, à Charles I^er^ d'Angleterre et à Jabach, avant de passer par les galeries de Mazarin et de Louis XIV. On y peut constater une technique alors nouvelle, une exécution franche, avec des empâtements dans les tonalités claires, donnant à la peinture plus de consistance et de solidité, et qui fait de l'*Antiope* une des plus belles figures nues de la peinture.

Parmi les chefs-d'œuvre que renferme en outre le Salon carré, il faut placer en première ligne le *Concert champêtre* de Giorgione, qui marque très nettement la transition entre la manière encore rigide, mince, traditionnelle des Bellini et le faire souple, libre et naturel de Titien et des grands Vénitiens contemporains. Giorgione opéra cette émancipation féconde dont les Bellini, vieillis, purent encore profiter. Bien qu'ayant été attribué successivement à Titien, à Campagnola, à Pordenone, à Sébastien del Piombo et à quelques autres, cet admirable tableau, d'une coloration si harmonieuse et si chaude, où les personnages et le paysage sont si heureusement disposés, où se manifeste une si belle compréhension de la nature, de

la lumière et du paysage, est considéré aujourd'hui par les plus savants critiques comme une des rares œuvres authentiques du Giorgione et comme une des peintures capitales de l'école vénitienne.

La *Suzanne au bain*, de Tintoret, se recommande par d'autres qualités, par la vigoureuse exécution de la figure principale, par le réalisme de l'expression, par l'entente judicieuse des lumières et des ombres; on prévoit Rembrandt et sa *Bethsabée* dans ce tableau. On sait, du reste, la prédilection que le maître d'Amsterdam montrait pour les peintures de l'école vénitienne. Ce beau tableau fut acquis, en 1684, par Louis XIV du marquis d'Hauterive, avec deux esquisses de Paul Véronèse, au prix total de 11.000 livres.

Signalons, encore : le *Portrait de Jeronimo Crofft*, exécuté à Augsbourg, en 1540, par Paris Bordone, manifestement influencé par les maîtres du Nord, dont la coutume de dater et de signer leurs œuvres, de donner l'âge, le nom, les armes du personnage représenté, a été suivie ici; le *Sommeil de l'enfant Jésus*, par Bernardino Luini, qui a peut-être utilisé pour ce tableau une composition de Léonard de Vinci. Ces deux tableaux ont appartenu à Louis XIV. Il en est de même d'un beau *Portrait de jeune homme* inconnu, autrefois attribué à Raphaël, puis successivement à Sébastien del Piombo, Ridolfo Ghirlandajo, Francesco Francia, etc., plus exactement à Franciabigio, sans que l'on puisse arriver à une conviction suffisante pour modifier, en faveur de ce maître, la prudente inscription anonyme actuelle. L'expression mélancolique et rêveuse de ce personnage, triste dans son costume noir, se détachant sur un paysage délicat, lui a valu de tous temps de nombreuses sympathies. Un *Portrait de jeune femme*, tout voisin, est, comme lui, d'un maître inconnu ; mais l'exécution en est d'une remarquable souplesse surtout dans le modelé de la main gauche jouant avec une chaîne de cou, et l'expression du visage d'une douceur aimable. Enfin, quelques grandes peintures du Guide, d'Ann. Carrache, de Barrocio, du Spada, etc., complètent la décoration de la salle.

Peu de tableaux importants auprès de ces œuvres italiennes. Pourtant, ici se voit le *Portrait de l'infante Marguerite*, par Velasquez (fig. 50), exécuté probablement en 1659, dans lequel, comme le dit justement Th. Gautier, se voit « à travers la naïveté de l'enfance, la

dignité consciente de sa position : c'est une petite fille, mais une fille de roi... » d'une délicatesse si subtile, d'une exécution si légère et si vive. Puis, une grande *Descente de croix*, de Jean Jouvenet, exécutée en 1697, placée d'abord au couvent des Capucins, rue Neuve-des-Petits-Champs, retirée en 1760 et offerte à l'Académie de peinture. Jouvenet paraît avoir affectionné cette composition; il exposait au Salon de 1699 une répétition de ce tableau et, en 1704, une autre *Déposition de croix*. Enfin, le salon carré contient encore deux peintures de Nicolas Poussin : *Saint François Xavier rappelant à la vie la fille d'un habitant de Cangorima (Japon)*, tableau d'autel peint en 1641 pour la chapelle du Noviciat des Jésuites, acquis par Louis XV, en 1763, et surtout l'admirable paysage, si harmonieusement composé, baigné d'une lumière si douce, nous montrant, dans sa plus belle conception, le paysage historique et la nature, comme l'entendaient, au XVII^e^ siècle, les grands artistes cultivés, élevés dans l'amour de l'antiquité, dans le respect de ses ruines grandioses ; il était d'usage d'y faire figurer quelqu'épisode de l'histoire ancienne ; ici, l'importance des personnages est réduite au minimum : *Diogène, voyant boire un gamin dans le creux de sa main, brise son écuelle*, La délicate harmonie grise et argentine de ce tableau contribue à faire de cette peinture comme l'évocation d'un paysage rêvé.

Une petite salle voisine est comme une annexe du salon carré : c'est la salle Duchâtel, du nom du comte Duchâtel, qui légua au Louvre, en 1878, cinq tableaux exposés ici. Le plus ancien est une œuvre de Hans Memling, nous montrant, au centre, la Vierge assise sur un trône, portant l'Enfant Jésus sur ses genoux, entre saint Dominique et saint Jacques, présentant le donateur et la donatrice accompagnés de leurs dix-neuf enfants (fig. 7). Cette peinture, d'une admirable conservation, peut compter parmi les plus importantes du maître. Deux panneaux de triptyques, attribués à Antonio Moro, représentent un donateur et ses deux fils et une donatrice agenouillés dans un paysage, sur des prie-Dieu, dont les armoiries ont permis de reconnaître, dans ces magnifiques portraits, Luis del Rio, maître des requêtes du conseil privé de Brabant en 1598 et sa femme. Les deux autres tableaux du legs Duchâtel sont

d'Ingres. L'un nous montre *Œdipe devant le sphynx*. Il fut exécuté en 1808 à Rome et fit partie de la galerie du duc d'Orléans (n° 32 du cat. de sa vente). Une réplique réduite passa par les collections Pereire et Chéramy. L'autre est la célèbre figure de la *Source*,

Cliché Alinari.

Fig. 50. — Velasquez. L'Infante Marguerite.

terminée en 1856, lorsque Ingres était dans la pleine maturité de son art ; cette œuvre a provoqué autrefois un grand enthousiasme et est demeurée populaire. Charles Blanc la considérait comme la plus belle figure peinte de toute l'école française.

Des fresques de Luini complètent la décoration de cette salle. A l'exception de deux petits panneaux représentant des *Enfants jouant dans*

des treilles, et qui, avec une fresque, les *Forges de Vulcain*, exposée dans la grande Galerie, proviennent de la villa Pelucca, près Monza, toutes les autres fresques furent acquises, en 1867, de la succession du

Cliché Alinari.

Fig. 51. — Luini. L'Adoration des Mages.

duc Antonio Litta Visconti Arese, de Milan, et décoraient une villa de Lombardie appartenant à ce prince. Les trois plus importantes nous montrent le *Christ bénissant*, l'*Adoration des mages* (fig. 51), où Luini s'est représenté lui-même sous la figure du roi agenouillé, et la *Nativité*. L'acquisition et le transport de ces fresques ne se firent

pas sans difficulté : on dut recourir à un bateau de guerre pour les transporter de Civita Vecchia à Marseille.

Après avoir traversé le salon carré, nous nous engageons dans

Cliché Alinari.

Fig. 52. — Cimabue. La Vierge et l'Enfant entourés d'anges.

la petite galerie qui s'ouvre à droite, près de l'entrée de l'immense galerie du bord de l'eau. Là sont exposées les plus vieilles peintures que possède le Louvre ; et on peut y étudier, dans quelques œuvres très précieuses, les débuts de l'école italienne. La plus ancienne montre la Vierge assise sur un trône, tenant l'Enfant

Jésus sur ses genoux, entourée d'anges aux ailes bleues et rouges (fig. 52) ; sur le cadre, vingt-six médaillons représentent des bustes d'apôtres ou de mères heureuses. Cette œuvre capitale de Cimabue, l'un des rénovateurs de la peinture italienne et de l'iconographie chrétienne, était conservée autrefois dans l'église San Francesco de Pise. La National Gallery de Londres est, avec le Louvre, le seul musée, en dehors d'Italie, qui possède une œuvre authentique de Cimabue. Son illustre et génial élève, Giotto, est représenté, près de lui, par le panneau *Saint François recevant les stigmates ;* trois petites scènes de la predelle font voir : la *Vision d'Innocent III* lorsque lui apparaît saint François ; *Saint François recevant d'Innocent III l'habit et les statuts de son ordre*, enfin *Saint François parlant aux oiseaux* (fig. 53). Ce tableau, dont Vasari vante longuement le mérite, fut exécuté, à Florence, pour la même église San Francesco de Pise que la *Madone* de Cimabue. On lit sur sa bordure ancienne : *Opus Iocti Florentini*. Sans nous arrêter à quelques œuvres de l'école de Giotto, provenant pour la plupart de la collection Campana, à quelques charmantes peintures de l'école siennoise surtout le *Christ marchant au calvaire* de Simone Martini,

Cliché Alinari.

Fig. 53. — Giotto. Saint-François recevant les stigmates.

et les *Episodes de la vie de saint Jérôme* de Sano di Pietro, nous signalerons un fragment de prédelle de la célèbre *Adoration des mages*, de Gentile da Fabriano, peinte en 1443, que conserve avec une juste fierté l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Dans un

Cliché Alinari.

Fig. 54. — Pisanello. Une Princesse de la maison d'Este.

décor florentin, la *Présentation au temple* y est représentée avec un souci d'élégance raffinée dans les deux figures de femmes, s'avançant à gauche, contrastant singulièrement avec la hideur douloureuse d'un pauvre estropié à droite. De son contemporain et ami, Pisanello, le Louvre, depuis 1893, possède une œuvre exquise, le portrait de profil d'une princesse (probablement la seconde femme de Lionel

d'Este) se détachant sur un fond de verdure émaillé d'ancolies, d'œillets et de papillons (fig. 54). Enfin à leur commun élève, Jacopo Bellini, on peut attribuer en toute confiance, depuis les savantes études de M. Corrado Ricci, la petite *Madone* assise dans un paysage animé d'animaux divers, qu'adore, agenouillé, Lionel d'Este. De Paolo Uccello, le Louvre conserve deux œuvres curieuses, ayant malheureusement beaucoup souffert du temps et de restaurations maladroites, l'une nous montre sur le même panneau les *Portraits de Giotto, Donatello, Paolo Uccello, Brunelleschi et Manetti*, signalée par Vasari comme se trouvant chez l'architecte Giuliano de San Gallo. Ce tableau fut acquis par Louis-Philippe en 1847 ; l'autre représente une bataille, et avait déjà été restauré du temps de Vasari ; c'est un des quatre sujets militaires peints par le maître pour les Bartolini à Gualfonda. Deux autres batailles de même origine sont conservées au musée des Offices, à Florence et à la Natonal Gallery de Londres. Du doux et bienheureux Angelico, notre musée conserve une œuvre délicieuse, le *Couronnement de la Vierge* (fig. 55) au milieu d'anges et de saints, et, sur la prédelle, différents épisodes de la vie de saint Dominique. Vasari parle avec les plus grands éloges de cette peinture, autrefois placée dans l'église Saint-Dominique à Fiesole ; « Mais le tableau dans lequel Fra Giovanni, se surpassant lui-même, montra une grande habileté et une haute intelligence de l'art, fut surtout celui placé dans la même église... Il y a représenté *Jésus-Christ couronnant la Vierge* au milieu d'un chœur d'anges, d'une multitude infinie de saintes et de saints, si nombreux, si bien faits, avec des têtes et des poses si variées, que l'on éprouve un plaisir d'une douceur incroyable à les contempler. Il semble même que les esprits des bienheureux ne peuvent être autrement dans le ciel, ou pour mieux dire, ils seraient ainsi s'ils avaient un corps ; car non seulement ces bienheureux sont vivants, leurs traits délicats et doux, mais le coloris entier de ce tableau paraît l'ouvrage d'un saint, ou d'un ange semblable à ceux qui y sont retracés... »

Du même maître nous citerons encore, le *Martyr de saint Cosme et saint Damien*, la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, fragment de prédelle d'un retable, autrefois au couvent de Saint-Marc, aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, une *Crucifixion*, belle

fresque malheureusement restaurée, provenant du couvent des Dominicains de Fiésole, et une petite *Résurrection*, léguée en 1900 par M^me^ la baronne Nathaniel de Rothschild.

Cliché Alinari.

Fig. 55. — Fra Angelico. Le Couronnement de la Vierge.

Les œuvres d'un autre moine Fra Filippo Lippi, produisent une impression moins éthérée ; il est vrai qu'il y eut quelques scandales dans son existence, mais le sentiment de grâce qu'il mit

dans ses œuvres et l'observation constante de la nature provoquèrent une nouvelle renaissance dans la peinture italienne. Nous pouvons l'étudier ici dans un grand retable nous montrant la *Vierge et l'enfant Jésus*, entourés d'anges portant des lis et adorés par deux saints abbés, exécuté pour la sacristie de l'église San Spirito à Florence, d'une tenue un peu austère, d'un coloris terne. Il ne peut malheureusement nous faire connaître que bien imparfaitement l'art raffiné et délicat du maître des fresques de Saint-Etienne et de Saint-Jean à Prato. Ses élèves furent nombreux et célèbres, Fra Diamante, son plus fidèle disciple, collabora longtemps à ses nombreux travaux et on lui attribue, avec quelque raison, la *Nativité*, provenant du Couvent de Sainte-Marguerite, à Prato, qui porte encore au Louvre le nom de Filippo Lippi. Parmi ses plus illustres élèves, citons Fra Filippino Lippi, son fils, dont le Louvre ne possède rien ; D. Ghirlandajo, dont le Musée conserve l'admirable *Visitation*, provenant de l'église Santa Maria Maddalena dei Pazzi, à Florence, d'un coloris si vif et d'une grâce si naturelle ; et l'étonnant *Portrait de vieillard* au nez bourgeonnant, en robe rouge, considérant affectueusement un jeune enfant, s'empressant près de lui. Le plus aimé peut-être aujourd'hui de ses disciples est Sandro Botticelli, dont l'art sentimental et gracieux, parfois jusqu'à la mièvrerie, eut une si curieuse influence sur quelques artistes de l'école moderne. Une *Madone*, de profil, près de laquelle se tient saint Jean, se détachant sur un sombre buisson de roses, bien qu'incontestablement l'œuvre de Botticelli, porte encore manifestement l'influence de son maître Lippi. Un *Portrait d'homme vêtu de noir* peut lui être justement attribué, comme aussi, avec moins de certitude cependant, une petite *Madone entourée d'anges*, exposée sous le nom d'école de Filippo Lippi ; mais on doit ne voir qu'une copie dans le *Magnificat*, dont l'original est conservé au musée des Offices, à Florence et une œuvre d'école dans la *Vénus couchée*. Heureusement, le Louvre possède de ce maître une œuvre exceptionnelle, c'est la fresque, placée sur le palier de l'escalier Daru, provenant de la villa Lemmi, près Florence, nous montrant *Giovanna Tornabuoni recevant les Grâces et les Vertus* (fig. 56), qui doit, pour l'élégance des figures, le charme de la composition, l'harmonie des cou-

leurs, être considérée comme une des œuvres capitales du maître. Cette peinture fut exécutée à l'occasion du mariage de cette princesse avec Lorenzo Albizzi, représenté lui-même, entouré des arts libéraux, dans une fresque voisine, provenant de la même villa et exécutée par quelqu'élève de Lippi, non identifié encore.

Parmi les autres œuvres importantes exposées dans cette petite galerie, riche, on le voit, en peintures précieuses, nous ne pouvons omettre le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*, de Benozzo Gozzoli, provenant du Dôme de Pise : « Ce tableau est le meilleur et le plus fini que Benozzo ait jamais fait », nous affirme Vasari. On a attribué au même maître un retable avec sa prédelle et ses montants, où, sur le panneau principal, sont peints la *Vierge et l'Enfant entourés de saints*, sur la prédelle, des épisodes de la vie de saint Jérôme, de saint François, de saint Cosme et de saint Damien et sur les montants, des figures de saints. Ce tableau vient de l'église San Girolamo à Fiesole ; on en fait honneur aujourd'hui avec plus de vraisemblance à un élève distingué de Benozzo Gozzoli. De Piero di Cosimo, le Louvre, qui jusqu'à ces dernières années ne pouvait montrer qu'un *Couronnement de la Vierge*, peu caractéristique, signalé cependant par Vasari, possède aujourd'hui, grâce à la générosité de M. de Vandeul, deux devants de *cassoni* représentant, de gracieuse façon, les *Noces de Thétis et de Pélée*. La *Vierge et l'Enfant entre saint Julien et saint Nicolas*, de Lorenzo di Credi, provenant de l'église Santa Maddalena dei Pazzi à Florence, est

Cliché Alinari.

Fig. 56. — Botticelli. Giovanna Tornabuoni (fragment).

mentionnée par Vasari comme la meilleure œuvre du maître. Un morceau de grande composition et un fragment de prédelle de Luca Signorelli ne peuvent donner qu'une très incomplète idée de la puissante originalité de ce maître, qui semble annoncer Michel-Ange, et dont une *Adoration des mages*, plus caractéristique, est placée au commencement de la grande galerie.

La fresque qui décore le haut de la porte faisant communiquer la petite salle des primitifs italiens avec la grande galerie, provient de la villa Magliana, à Rome, que Raphaël décora sur l'ordre de Léon X. Elle fut acquise en 1873. Il faut y voir plutôt une œuvre d'élève, exécutée d'après les dessins de Raphaël, qu'une peinture originale du maître lui-même.

Les trois premières travées de la grande galerie, et une petite partie de la quatrième, sont consacrées aux peintures italiennes. Le grand nombre des œuvres que nous devons mentionner ici et le peu de place dont nous disposons nous obligent, et nous le regrettons, à une grande brièveté. La première travée est consacrée aux tableaux florentins, ferrarais et milanais. Les Florentins sont ici peu nombreux ; les plus illustres sont Andrea del Sarto, représenté par une *Sainte Famille* et une *Charité* autrefois acquises par François Ier et Fra Bartolommeo, dont une *Annonciation* fit partie également de la galerie de François Ier ; une *Sainte Famille* du même maître, peinte en 1511 pour l'église San Marco à Florence, fut offerte, en 1512, par la ville de Florence à Jacques Hurault, évêque d'Autun, ambassadeur de Louis XII, qui la donna à la cathédrale d'Autun, d'où, sous la Révolution, elle fut expédiée à Paris, au Musée des Petits-Augustins, de là au Louvre. De Bronzino le Louvre ne possède que des œuvres secondaires : le *Portrait d'un sculpteur* et une *Apparition du Christ à la Madeleine*, venant de l'église San Spirito de Florence.

L'école ferraraise est pauvrement représentée. Deux peintures de Cosimo Tura, une *Pietà*, partie supérieure du retable conservé autrefois dans l'église San Giorgio à Florence, et un *Saint religieux;* deux petits panneaux d'Ercole Roberti, *Sainte Appoline* et *saint Michel*, légués en 1900 par Mme la baronne Nathaniel de Rothschild; une charmante *Nativité* de Fr. Francia; deux allégories poétiques de Lorenzo Costa, exécutées, ainsi qu'une curieuse composition de

Pérugin et deux admirables peintures de Mantegna, par ordre d'Isabelle d'Este, pour décorer le cabinet où elle recevait les artistes et les poètes, ne peuvent donner de cette école si particulière et si curieuse qu'une idée bien incomplète. Il faut regretter que quelques-uns des maîtres les plus caractéristiques, comme Stefano da Zevio, Francesco Cossa, Librale da Verona, etc., ne figurent pas dans nos collections nationales. Par contre, de l'école de Milan, on peut citer encore ici quelques chefs-d'œuvre, après ceux que nous avons mentionnés déjà dans le salon carré et dans la salle Dûchatel. Trois compositions bien caractérisées de Borgognone nous font connaître ce maître original, d'abord comme peintre de scène religieuse dans une *Présentation de Jésus au Temple*, puis comme peintre de portraits, dans deux volets de triptyque, représentant *Saint Augustin et un donateur* [1], et *Saint Pierre de Vérone et une Donatrice*. Ces deux peintures devaient entourer quelque scène religieuse et proviennent probablement de la chartreuse de Pavie. De Léonard de Vinci, le Louvre possède encore quelques œuvres précieuses : l'admirable *Vierge aux Rochers* très endommagée, mais où se manifeste au plus haut point le génie du maître, le *Saint Jean-Baptiste*, en buste, autrefois offert, nous l'avons dit, par Louis XIII à Charles Ier d'Angleterre et le *Portrait* présumé de *Lucrecia Crivelli*, erronément désigné souvent comme le portrait de la belle Ferronnière. Toutes ces œuvres appartinrent autrefois à François Ier; une petite *Annonciation* du maître faisait partie de la collection Campana. Une belle figure de *Bacchus*, qui était attribuée à Léonard de Vinci, peut, avec plus de raison, être cataloguée comme une œuvre de son élève Cesare da Sesto : les colorations rosées des chairs confirment cette opinion de M. G. Frizzoni. Les autres disciples figurent presque tous ici avec quelques œuvres excellentes : de Bernardino Luini, dont nous avons vanté déjà le *Sommeil de l'enfant Jésus* du salon carré, et les belles fresques de la salle Duchâtel, nous signalerons ici l'admirable *Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste* et la *Sainte Famille*. Beltraffio est représenté au Louvre par son chef-d'œuvre, la *Vierge de la famille Casio*, autrefois conservé

[1] Ce panneau fut acquis à Londres en 1899; l'autre se trouvait au Louvre depuis 1872.

dans l'église de la Miséricorde, près de Bologne. De Marco d'Oggiono, signalons une *Sainte Famille*, une petite *Madone* et une copie libre de la *Cène* de Léonard de Vinci. Enfin, d'Andrea Solario, qui subit l'influence du Vinci s'il ne reçut pas directement ses leçons, le Musée possède quatre peintures importantes nous le montrant sous des aspects très différents : la *Crucifixion*, signée et datée de 1503 ; le *Portrait de Charles d'Amboise*, peint vers 1504 : ce prince fit venir Solario en France et l'utilisa à la décoration de son château de Gaillon ; la *Tête de saint Jean-Baptiste* dans un plat d'orfèvrerie [1], daté de 1507 et l'admirable *Vierge au coussin vert* (fig. 4), qui appartint à Marie de Médicis, à Mazarin et au prince de Carignan.

La travée suivante est occupée pour la plus grande partie par l'école vénitienne. Nous avons vu déjà que le Louvre possèdait du fondateur de l'école, de Jacopo Bellini, outre un admirable livre de dessins [2], une très rare peinture : la *Vierge dans un paysage, adorée par Lionel d'Este*. Malheureusement, les deux fils de Jacopo : Gentile et Giovanni, dont la gloire éclipsa longtemps celle de leur père, ne sont représentés ici par aucune œuvre bien authentique. Nous avons dit autrefois ailleurs [3] nos raisons de rejeter les attributions à Gentile des beaux *Portraits de deux jeunes gens*, peints plutôt, d'après nous, par Cariani, et à Giovanni Bellini de la *Madone entre saint Sébastien et saint Pierre*, malgré une signature fausse. Depuis lors, la libéralité de M. de Vandeul a doté le Louvre d'un *Portrait de jeune homme*, qui peut, avec beaucoup de vraisemblance, être attribué à Giovanni Bellini. Par contre, de leur beau-frère Andrea Mantegna, notre Musée possède des œuvres capitales : le *Calvaire*, centre de la prédelle, dont les panneaux latéraux sont conservés au musée de Tours, du retable conservé à Vérone dans l'église San Zeno, œuvre de jeunesse du maître, peint de 1457 à 1459 ; la *Vierge à la Victoire* (fig. 57), avec le portrait de Fr. de Gonzague, et les saints Michel, André, Georges, Longin, sainte Elisabeth et saint Jean, exécutée en 1495 et placée dans l'église de

[1] Le Louvre possède pour ce tableau un admirable dessin préparatoire.

[2] M. V. Goloubew a publié récemment une reproduction fidèle de ce volume accompagnée de savants commentaires.

[3] *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1901, t. II, p. 289 et suiv.

la Victoire, à Mantoue, où elle devait commémorer la bataille de Fornoue, dans laquelle Fr. de Gonzague lutta contre Charles VIII. Les deux autres peintures de Mantegna au Louvre, avaient été commandées,

Cliché Alinari.

Fig. 57. — Mantegna. La Vierge à la Victoire.

nous l'avons dit, par Isabelle d'Este pour orner son cabinet d'étude avec deux allégories de Lorenzo Costa et une scène mythologique de Pérugin. L'une nous montre le *Parnasse :* sur un gazon fleuri dansent les Muses, vêtues de tuniques aux colorations variées, aux

sons de la lyre d'Apollon. Mercure se tient près de Pégase, et Mars et Vénus debout sur une éminence président à ces jeux. C'est une des compositions les plus poétiques du maître, qui grava lui-même le groupe des Muses. L'autre composition, allégorie un peu obscure, nous montre le *Combat victorieux de la Sagesse sur les Vices*.

Si de Crivelli, de Vivarini, le Louvre ne possède que des œuvres secondaires, par contre il peut montrer des principaux Vénitiens de la fin du XV^e^ siècle des peintures précieuses. Le *Portrait, dit du Condottiere*, d'Antonello de Messine, est jusqu'ici considéré comme le chef-d'œuvre de ce maître, qui introduisit, dit-on, en Italie les procédés des peintres flamands ; la *Prédication de saint Étienne*, par Carpaccio, est une pièce excellente, très caractéristique et bien conservée de cet artiste si sympathique, mais dont on ne peut apprécier tout le charme et la grâce qu'à Venise, à l'église San Giorgio dei Schiavoni et à l'Académie des Beaux-Arts. Enfin, le doux et tendre Cima da Conegliano, figure ici avec un chef-d'œuvre : la *Vierge sur un trône, entre saint Jean-Baptiste et la Madeleine*, devant un fond de paysage du Frioul du plus riant aspect. Cette œuvre était conservée autrefois dans l'église Saint-Dominique à Parme. La générosité de M. de Vandeul a enrichi récemment le Louvre d'un *Portrait de Giulio Mellini*, par Vincenzo Catena.

Une *Sainte Famille avec un donateur* porte encore le nom de Giorgione ; mais ce n'est là qu'une tradition, car, exécutée sous l'influence du maître de Castelfranco, cette peinture ne peut pas, à coup sûr, être de sa main. Des illustres et nombreux Vénitiens qui subirent son influence, nous devons mentionner ici des œuvres importantes : une *Adoration des bergers* de Palma Vecchio, vingt tableaux de Titien, seize de Paul Véronèse, d'autres du Tintoret, de Bassan, de Bonifacio, donnent, de l'épanouissement de cette école au XVI^e^ siècle, une juste et magnifique idée. Plusieurs *Saintes Familles* de Titien, la *Vierge au lapin blanc*, une *Sainte Famille et des saints*, à mi-corps, dont le musée du Prado possède une réplique, les *Pèlerins d'Emmaüs*, *Saint Jérôme*, le *Concile de Trente*, *Antiope et Jupiter*, offert autrefois par Philippe IV à Charles I^er^ d'Angleterre, et plusieurs *Portraits d'hommes*, nous donnent, avec ses œuvres exposées dans le salon carré, une idée grandiose

et complète de ce peintre au génie infatigable, dont l'heureuse influence se fit sentir longtemps et s'étendit au loin. Nous avons signalé déjà plusieurs chefs-d'œuvre de Paul Véronèse dans le salon carré, nous devons en mentionner encore quelques-uns : *Saint Marc couronnant les vertus théologales*, plafond pour le Palais ducal de Venise, l'*Évanouissement d'Esther*, *Suzanne et les vieillards*, les *Pèlerins d'Emmaüs* avec les portraits du peintre, de sa femme, de

Cliché Alinari.

Fig. 58. — Guardi. La salle du Collège au palais ducal de Venise.

ses enfants et de son frère, le *Calvaire*, de charmantes esquisses, le *Christ tombant*, l'*Incendie de Sodome*, le *Christ guérissant la belle-mère de Jean* et deux beaux portraits de femmes. Le Tintoret enfin est représenté par un *Portrait d'homme*, et deux esquisses, l'une nous montrant dans des dimensions très petites le *Christ secouru par les Anges*, et l'autre, dans une immense composition, le *Paradis* avec toute une foule de saints, d'anges et de bienheureux, première pensée de la vaste décoration placée dans la salle du grand conseil au Palais ducal de Venise. Quelques tableaux de Lorenzo Lotto, le *Christ et la femme adultère*, *Saint Jérôme*, la *Sainte Famille secourue par des Anges;* de Jacopo Bassan, l'*Entrée des animaux*

dans l'arche, le *Frappement du rocher*, les *Noces de Cana* etc.; et de Bonifacio, le *Christ et la femme adultère*, la *Résurrection de Lazare*, un *Portrait d'homme* de Moroni, complètent la représentation de cette puissante école pendant le XVI^e^ siècle. Une esquisse de plafond et un petit tableau, la *Cène*, de J.-B. Tiepolo; une grande *Vue ensoleillée de Venise*, de Canaletto, huit tableaux rappelant différentes fêtes à Venise de Guardi (fig. 58) nous font connaître imparfaitement, soupçonner à peine, le XVIII^e^ siècle vénitien. Des tableaux d'Ann. Carrache : la *Chasse* et la *Pêche;* du Guide : *David;* de Berettini de Cortone : la *Vierge*, *l'Enfant et Sainte Martine;* de Barroccio : la *Circoncision;* du Guerchin : la *Résurrection de Lazare;* de Pannini : la *Vue de Saint-Pierre* et le *Concert donné à Rome à l'occasion de la naissance du Dauphin* (26 nov. 1729), etc., évoquent l'école bolonaise et romaine, si injustement méprisée aujourd'hui.

La travée suivante, de petite dimension (fig. 59), contient des œuvres de Raphaël, de son maître Perugin et de son condisciple Spagna. De Pérugin, outre deux petites *Sainte Famille* exposées au commencement de la grande galerie, près de la composition compliquée exécutée d'après les ordres trop précis d'Isabelle d'Este, pour son palais de Mantoue, où l'Amour nous est montré combattant, non sans succès, le Chasteté, on peut voir ici, une *Madone, entre sainte Rose, sainte Catherine d'Alexandrie et deux Anges*, acquises, en 1850, à la vente du roi des Pays-Bas, et une belle figure de *Saint Sébastien*, lié à une colonne, sous une arcade laissant errer le regard au loin sur un riant paysage de l'Ombrie. Cette œuvre importante fut cédée par le prince Scisarra en 1896. De Spagna, dont les œuvres ont été parfois confondues avec celles de Pérugin, on remarquera une *Nativité*, dont le musée du Vatican possède une réplique avec variantes. Mais cette travée est surtout consacrée à Raphaël. Là sont exposés le petit *Saint Georges*, œuvre toute fraîche et délicate de sa première manière, que posséda François I^er^. Elle fut exécutée en 1504, la même année que le petit *Saint Michel*, qui n'a pas conservé la même fraîcheur, la même finesse de coloris. Une petite *Sainte Famille*, la fameuse *Vierge au diadème bleu*, les *Portraits de Jeanne d'Aragon*, d'un *Jeune homme inconnu* la tête appuyée sur la main, et de *Deux hommes en buste*, permettent, avec les pein-

tures que nous avons signalées au salon carré, de connaître sous ses aspects variés l'art si vanté de Raphaël. Notons encore le *Saint Jean-Baptiste dans le désert* et la *Sainte Marguerite ;* enfin l'*Apollon et Marsyas*, acquis en 1885 par le Louvre et qui fut plutôt exécuté par Pérugin, que par Raphaël. C'est à coup sûr un chef-d'œuvre. Quelques tableaux d'école, une figure de l'*Abondance* en

Fig. 59. — La Grande Galerie.

grisaille qui, sans doute, servait de volet à la petite *Sainte Famille*, une tête de *Sainte Elisabeth* pour ou d'après la *Visitation* du musée du Prado, le *Triomphe de Titus et de Vespasien* de Jules Romain, d'anciennes copies de la *Vierge à l'œillet* et de la *Vision d'Ezéchiel* complètent une représentation très remarquable du grand maître d'Urbin et de son école.

Quelques peintures de Salvator Rosa, de Feti, surtout quelques admirables œuvres du chef de l'école naturaliste qui eut même en dehors de l'Italie, en Espagne surtout, une si grande influence, le Caravage, n'ont pu trouver place que dans la travée suivante. La

Mort de la Vierge, le *Concert de neuf musiciens*, et le *Portrait d'Alof de Vignacourt, grand maître de Malte*, dont une réplique est conservée au palais du gouverneur de Malte, à La Valette, par le Caravage, un grand *Paysage* et une *Bataille* de S. Rosa sont particulièrement remarquables.

De l'école espagnole le Louvre possède depuis peu quelques œuvres primitives : une *Vierge sur un trône entourée d'Anges jouant de la musique ou présentant des fleurs*, et sur deux panneaux latéraux, *Saint Jean* et *Saint Nicolas*, exécutées dans la première moitié du XV^e^ siècle ; de la même époque sans doute datent quatre panneaux, donnés par la Société des Amis du Louvre, représentant quatre scènes du *Martyre de saint Georges*, où se remarque une si curieuse survivance de l'art français du XIV^e^ siècle. Dans la deuxième moitié du XV^e^ siècle sans doute fut exécuté le grand panneau nous montrant l'*Intronisation de saint Isidore*, acquis en 1904 et attribué à Luis Dalmau, le maître catalan, dont l'œuvre capitale, signée et datée de 1445, est conservée au musée de Barcelone. Du grand peintre espagnol du XVI^e^ siècle, Domenico Theotocopuli, surnommé, en raison de son origine, il Greco, qui introduisit en Espagne les procédés des maîtres vénitiens, dont il avait été certainement l'élève, et auxquels il ajouta la marque de sa puissante originalité, le Louvre, possède deux œuvres importantes : le *Roi saint Louis en armure accompagné d'un page*, acquis en 1904, nous montre le Greco encore impressionné par son éducation italienne, mais personnel déjà par l'arrangement des figures, l'exécution vigoureuse des vêtements, surtout de la tête du page et de l'armure du saint. On peut comprendre déjà ici le parti que saura tirer plus tard Velasquez de l'étude de ce maître inégal, sans doute, mais toujours sincère, puissant et original. Une œuvre tout récemment entrée au Louvre, le *Christ en croix, entre les deux donateurs*[1], a toutes ses qualités et ses défauts : le corps allongé et sinueux du Christ, ses bras maigres, une certaine bizarrerie de présentation, mais aussi l'admirable harmonie de l'ensemble, la force expressive et l'individualité des deux portraits, la vigueur de l'exécution, d'une hardiesse que l'on aurait pu croire toute moderne. Cette

[1] Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1908, l'article de M. Paul Lafond sur ce tableau.

œuvre, acquise en 1908, était considérée par les anciens historiens espagnols comme une des meilleures du maître.

De Herrera le vieux, de qui Velasquez, dit-on, prit des leçons, et dont les peintures sont rares, on peut voir ici une œuvre impor-

Cliché Alinari.

Fig. 60. — Zurbaran. Funérailles d'un évêque.

tante, *Saint Basile dictant sa doctrine*, d'une singulière énergie. Des qualités analogues de forte expression se remarquent dans deux belles compositions de Zurbaran, *Saint Pierre Nolasque siégeant au chapitre de Barcelone* et les *Funérailles d'un évêque* (fig. 60), provenant du cloître des Pères de la Mercy-Chaussée à Séville, dont saint Pierre Nolasque était le fondateur. Le Musée possède de Ribera

plusieurs œuvres typiques, *Saint Paul ermite*, une *Mise au tombeau*, surtout une *Adoration des bergers*, datée de 1650, d'une exécution puissante. Par contre, de Velasquez, nous ne pouvons malheureusement citer ici aucune œuvre bien certaine : la *Réunion des portraits*, malgré ses analogies avec la *Vue de Saragosse* du Musée du Prado, où les personnages du premier plan furent peints par don Diégo, est un tableau contesté, le *Portrait de Philippe IV* est une réplique, ou plutôt une ancienne copie; cependant, à notre avis, le buste d'homme, aux cheveux frisés et bruns, légué par M^me^ la Princesse Mathilde, peut avec beaucoup de vraisemblance être attribué au grand maître espagnol. Ce serait une peinture contemporaine de la *Forge de Vulcain* du Musée du Prado, exécutée vers 1630, pendant le voyage en Italie, et où se peut reconnaître le même modèle de profil, dans une attitude différente. Le Louvre possède par contre de Murillo, dont la gloire éclipsa longtemps celle de Velasquez, des œuvres caractéristiques et célèbres : la *Naissance de la Vierge*, peinte en 1655 pour la cathédrale de Séville, le *Miracle de San Diego*, ou la *Cuisine des Anges*, provenant du cloître des franciscains à Séville, le *Jeune mendiant*, ou le *Pouilleux*, acquis par Louis XVI, une belle *Sainte Famille*, surtout l'*Immaculée Conception de la Vierge* (fig. 33), le tableau peut-être le plus populaire du Louvre, acquis 615,000 francs, en 1852, à la vente du maréchal Soult. On recherche plus avidement aujourd'hui les œuvres de Goya, et le Louvre, malheureusement, ne s'est pas pourvu autrefois d'œuvres importantes de ce grand coloriste; les *Portraits de Guillemardet*, de *Don Peros de Castro*, même de la *Jeune femme en gris*, acquis à Anvers en 1898, ne le représentent pas encore suffisamment.

II

Les Écoles septentrionales.

Dans la même travée sont exposés les quelques tableaux anglais et allemands que possède le Musée. La pauvreté du Louvre, en peinture anglaise, est tout à fait regrettable. Quelques-uns des plus grands maîtres comme Gainsborough et Hogarth n'y figurent pas

du tout; d'autres, comme Turner ou Constable ne sont représentés que par des œuvres contestées ou secondaires. Seuls, Lawrence, avec les *Portraits d'Angerstin et de sa femme*, de *Lord Whitworth*, de *Mary Palmer*, et d'un *Homme inconnu;* Raeburn, avec les *Portraits*

Cliché Alinari.

Fig. 61. — Le Maitre du saint Barthélemy. Descente de croix.

de Anna Moure, de *Mistress Machonochie et d'un enfant* et d'un *Invalide de la marine à Greenwich;* Reynolds, avec le *Portrait de Master Hare* (fig. 34), légué par M. le baron Alph. de Rothschild, et le *Portrait d'une jeune femme*, légué par M^me^ la Princesse Mathilde; Romney, avec le *Portrait de Sir John Stanley;* Hoppner, avec les *Portraits d'une Comtesse d'Oxford*, et d'une *Femme accompagnée d'un jeune garçon;*

Hodges, le graveur, avec un *Portrait de vieille femme*, dû à la générosité inlassable de M. Jules Maciet; Beechey, avec les *Portraits d'un frère et d'une sœur*, sont représentés ici par quelques œuvres honorables, ou quelques bonnes peintures. Signalons en outre une figure de *Femme nue*, de Etty, donnée par M. Edwards, en 1904, et plusieurs tableaux excellents de Bonington: le *Portrait de la vieille gouvernante*, *François Ier et la duchesse d'Etampes*, *Mazarin et Anne d'Autriche*, des *Vues de Venise*, des *Côtes normandes*, surtout une admirable *Vue du parc de Versailles*.

Il faut avouer que les peintures allemandes que l'on peut voir ici ne donnent qu'une idée pauvre et inexacte de l'efflorescence magnifique de cette école du XIVe à la fin du XVIe siècle. Nous ne pouvons même plus songer à signaler toutes les lacunes, et nous devons mentionner seulement les quelques pièces importantes qui, comme par hasard, sont venues se fixer ici. Un seul maître est convenablement représenté, c'est, par bonheur, un des plus grands, c'est Hans Holbein le jeune. Les *Portraits de Nicolas Kratzer*, astronome de Henri VIII, de *Guillaume Warham*, archevêque de Cantorbery, surtout les *Portraits d'Anne de Clèves* et *d'Erasme* (fig. 6), doivent être cités parmi les plus belles œuvres du peintre de Henri VIII. L'école de Cologne ne figure qu'avec une peinture, très précieuse il est vrai : la *Descente de croix* du Maître du Saint Barthélemy (fig. 61), conservée autrefois dans une salle de la maison des Jésuites, rue Saint-Antoine, à Paris. N'oublions pas en outre : d'Albert Dürer, un *Portrait de cardinal*, daté de 1520, aquarelle gouachée sur toile, ainsi qu'une *Tête d'enfant*, singulièrement agrémentée d'une longue barbe blonde postiche, datée de 1527; de Cranach, une *Petite Vénus*, et un beau *Portrait d'homme ;* de Gumpold Giltinger, une *Adoration des mages*, volet de triptyque ; de Hans Sebald Beham, une table avec quatre *Sujets tirés de l'histoire de David*, exécutée, en 1534, pour Albert, archevêque de Mayence, le seul tableau authentique du maître ; du Maître de Saint Séverin, deux *Épisodes de la légende de sainte Ursule*, appartenant à une série de compositions, dont les musées de Cologne, de Bonn, de Kensington, etc., possèdent d'autres pièces. Le XVIIIe siècle

a fourni au Louvre un tableau de Dietrich, signé et daté de 1753, où se remarque l'influence que les œuvres de Rembrandt exercèrent sur ce peintre, les *Portraits de M^me^ Victoire*, par Heinsius, daté de 1786 ; ceux de *Marie Christine de Saxe*, par Raphaël Mengs ; de *M. et M^me^ Wey*, par le Suisse Melchior Wyrsch, du peintre *Christian Seybold*, par lui-même. A citer, enfin, l'agréable portrait, tout

Cliché Alinari.

Fig. 62. — Rubens. La fuite de Loth.

impressionné d'art anglais, de la *Baronne de Krudner et de sa fille*, par Angelica Kauffmann.

De grandes toiles flamandes occupent la travée suivante. La paroi de gauche est consacrée à Rubens et à ses contemporains, Jordaens, Snyders, etc... ; celle de droite, à ces artistes, flamands par la naissance et français par l'éducation et les fonctions, qui continuent la tradition des peintres flamands, portraitistes et historiographes des rois de France, remontant au delà du XIV^e^ siècle, continuée par les Clouet, les Corneille, les Porbus, les Ph. de Champaigne, les Van der Meulen, et, encore à la fin du XVIII^e^ siècle, les Van Blarenbugh. De Porbus le jeune le Louvre possède deux précieux petits *Portraits de Henri IV*, une grande figure de la *Reine Marie de*

Médicis, sous un dais, dans un costume tout fleurdelisé, qui fut exécuté pour l'ancienne galerie des rois au Louvre, et put être sauvé de l'incendie, le *Portrait de Guillaume du Vair*, garde des sceaux, et des tableaux religieux : *Saint François recevant les stigmates*, daté de 1620, et la *Cène*, de 1618. Quelques-unes des qualités d'observation et de précision de ce maître se retrouvent dans les œuvres de Philippe de Champaigne, surtout dans les portraits : *Portraits d'Arnaud d'Andilly*, de *Fillette tenant un faucon sur le poing*, de *Mansard et de Perrault*, d'une *Vieille femme*, du *Peintre lui-même*, surtout de la *Mère Catherine-Agnès Arnauld et de Sœur Catherine de Sainte-Suzanne* ; parfois pourtant, comme dans le *Portrait de Louis XIII couronné par la Victoire* (fig. 10), et surtout dans l'admirable *Portrait de Richelieu*, il sut mettre une grandeur, une puissance qui lui sont bien personnelles, et qui, s'alliant à une singulière vigueur de coloris, à une belle harmonie de lignes, le classent parmi les grands maîtres. Les tableaux religieux marquent une moins forte originalité. Van der Meulen, dans un genre spécial, qu'il ne créa pas, mais qu'il étendit et développa considérablement, se montre ici avec quelques scènes de batailles dont les premiers plans sont habilement disposés pour que le roi ou quelque prince y soient représentés, entourés d'officiers ou de maréchaux ; au second plan, se développe la disposition des troupes et dans le fond se silhouette très scrupuleusement le profil de la ville sous les murs de laquelle le combat se livre. Ces tableaux viennent du musée de Versailles, qui en possède un grand nombre ; les plus remarquables sont l'*Entrée de Louis XIV à Douai*, l'*Entrée du roi à Arras*, le *Passage du Rhin*, une *Vue du château de Vincennes*, etc.

Rubens est le maître de l'autre paroi : il y brille par quelques-unes de ses œuvres les plus glorieuses. Au centre, s'agite en une *Kermesse* d'une gaîté un peu lourde, mais irrésistible, une foule de paysans et de paysannes, que des libations abondantes ont fort attendris déjà ; les sons menus que deux ménétriers tirent d'une musette et d'un violon sont le prétexte de ces rondes folles qui emportent les couples jusqu'à la chute prochaine. Toute la gaîté de la populace flamande s'épanouit dans cette vive peinture, de l'exécution la plus libre, avec une verve, un emportement, que ne con-

naîtront pas les bambochades de Teniers. Les *Portraits du baron de Vicq*, de *Suzanne Fourment*, d'*Anne d'Autriche*, surtout d'*Hélène Fourment et de ses enfants* (fig. 11) d'une exécution légère et transparente, la grande *Adoration des mages*, la précieuse *Fuite de Loth* (fig. 62) un de ses chefs-d'œuvre, la *Thomyris faisant plonger dans le sang la tête de Cyrus*, la charmante esquisse de la *Résurrection de*

Cliché Alinari.

Fig. 63. — Jordaens. Le concert après le repas.

Lazare, le *Tournoi dans les fossés d'un château*, la *Vierge aux Anges*, des *Paysages*, etc., nous le font connaître ici sous les aspects les plus variés de son génie par des œuvres très importantes. Plus loin, une grande salle sera entièrement consacrée à présenter dans les meilleures conditions d'éclairage et de recul, les peintures exécutées par Rubens pour la décoration du Luxembourg. Quelques-uns des meilleurs tableaux de Jordaens ont été placés ici : les *Vendeurs chassés du temple*, l'*Enfance de Jupiter*, le *Roi boit*, le *Concert après le repas* (fig. 63), les *Évangélistes*, le *Portrait de l'amiral Ruyter*. Notons aussi le beau portrait d'homme connu sous le nom de *Portrait de Richardot*

et de son fils exécuté probablement par Van Dyck sous l'influence de Rubens, des *Poissonneries* et des *Scènes de chasse* de Snyders.

Plus complètement encore que Rubens ici, Rembrandt règne en maître dans la travée suivante (fig. 64) qui lui a été depuis peu exclusivement consacrée. Déjà, avant d'y pénétrer, de nombreuses reproductions de ses œuvres, placées dans les volets de deux meubles

Fig. 64. — La salle Rembrandt.

tournants, facilitent, par des rapprochements aisés, la connaissance complète et la comparaison des peintures originales. Celles-ci, au nombre de vingt-deux, appartiennent aux diverses époques de la carrière du maître. Le Louvre a, en effet, la bonne fortune de posséder des œuvres importantes, datées de 1630 à 1662. Le plus ancien tableau est un *Vieillard lisant*, signé et daté de 1630, donné, en 1904, par M. Albert Kæmpfen, au moment où, laissant d'unanimes regrets, il quittait le Louvre. Les *Deux petits philosophes*, acquis 13.000 livres par Louis XVI, à la vente de Vaudreuil (1784), sont de 1633, la même

année que le *Portrait de Rembrandt tête nue ;* les deux autres *Portraits de Rembrandt coiffé d'une toque* (fig. 19) sont datés de 1633 et 1637 ; l'*Ange quittant la famille de Tobie,* où l'on peut déjà remarquer une facture plus large, une exécution plus grasse, est daté égale-

Cliché Alinari.

Fig. 65. — Rembrandt. Les Pèlerins d'Emmaüs.

ment de 1637 ; la *Sainte Famille* ou le *Ménage du menuisier,* d'un faire plus libre encore, est de 1640. La manière du maître est alors tout à fait modifiée, la facture devient toute personnelle, le faire souple ; le *Petit portrait de Juif en bonnet de fourrure,* peint vers 1645, et la *Petite baigneuse*, de la collection La Caze, étude pour le tableau du musée de Berlin, *Suzanne et les deux vieillards*, daté de 1647,

en sont la preuve. Les œuvres de cette belle époque de la carrière de Rembrandt que possède le Louvre, sont particulièrement importantes : le *Bon samaritain* et le *Christ et les pèlerins d'Emmaüs* (fig. 65), datés de 1648, le *Portrait d'Hendrickje Stoffels*, exécuté vers 1652, la *Bethsabée au bain*, de la galerie La Caze, datée de 1654, le *Bœuf écorché*, de 1655. Puis, la dernière période de cette laborieuse carrière est représentée aussi par quelques chefs-d'œuvre : l'*Homme tenant un long bâton*, de la collection La Caze, daté de 1657, le *Portrait d'un jeune homme aux longs cheveux* (peut-être son fils Titus), daté de 1658, le *Portrait de Rembrandt vieux*, de 1660, l'*Évangéliste saint Mathieu*, daté de 1661 (la même année que les *Syndics*, du musée d'Amsterdam), les *Pèlerins d'Emmaüs*, de la même époque, enfin, de 1662 probablement, la *Vénus et l'Amour*, portrait charmant d'Hendrickje Stoffels et de son enfant. Cette admirable série d'œuvres de Rembrandt constitue une des gloires du Louvre.

Sur l'autre paroi de la même travée ont été placées des œuvres de disciples du maître, ou de peintres ayant subi son influence. Citons, de Jan Fictoor, *Isaac bénissant Jacob* et un charmant *Portrait de jeune fille;* de Van den Eckhout, *Anne consacrant son fils au Seigneur;* de Govaert Flinck, l'*Annonciation aux bergers*, d'après une gravure de Rembrandt, et un aimable *Portrait de petite fille* en bergère; un très curieux tableau de Gabriel Metsu, la *Femme adultère; Pilate se lavant les mains*, de Honthorst; le *Portrait d'un mathématicien*, de Ferdinand Bol; la *Femme hydropique*, de Gérard Dou; un *Paysage*, de Roghman; le *Christ et la femme adultère*, de Dietrich; les *Pèlerins d'Emmaüs*, de Santvoort; la *Bethsabée*, de Droost, donnée par M. de Vandeul; de curieux tableaux de P. Lastman, d'Elsheimer, de Karel du Jardin; un *Intérieur de chaumière*, d'Adrian Van Ostade, très impressionné ici par Rembrandt, enfin, dans le fond de la salle, la *Visitation*, de Lievens.

La salle suivante est plus particulièrement consacrée à Van Dyck, bien que quelques peintures de Rubens y soient également exposées : le *Christ en Croix, entre la Vierge et saint Jean*, *Marie de Médicis en Bellone*, les *Portraits du Duc* et de la *Duchesse de Toscane*, parents de la Reine, les vives esquisses du premier et du dernier tableau de la série de peintures retraçant les principaux épisodes de la *Vie de Marie*

de Médicis, et trois compositions de cette suite : la *Naissance*, l'*Éducation* et le *Gouvernement de la reine*, qui n'ont pu trouver place dans la salle spécialement affectée à cette brillante décoration. Quelques tableaux de Crayer, de Snyders, de Fyt sont également placés

Cliché Alinari.

Fig. 66. — Van Dyck. La Vierge aux donateurs.

ici. Le magnifique *Portrait de Charles I*^{er}, par Van Dyck (fig. 13) que M^{me} Du Barry vendit à Louis XV, en 1775, occupe naturellement la place d'honneur, c'est peut-être le chef-d'œuvre du maître, admirablement représenté au Louvre par d'autres beaux portraits : ceux du *Duc de Bavière* et du *Duc de Cumberland* son frère, de *François de Moncade à cheval*, d'*Isabelle d'Autriche*, d'*une Femme en noir et*

d'une fillette, d'*un Homme et d'un enfant*, du *Duc de Richemond*, de *Van Dyck* lui-même, et de *Plusieurs personnages inconnus*, sont particulièrement remarquables; parmi les tableaux religieux, citons l'admirable *Vierge aux donateurs* (fig. 66), la *Vierge et l'Enfant*, d'une coloration rappelant les peintures vénitiennes, *Saint Sébastien secouru par deux Anges;* parmi les compositions mythologiques : *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée*, et *Renaud et Armide ;* enfin,

Fig. 67. — La salle Rubens.

deux esquisses : le *Christ pleuré par la Vierge et deux Anges*, surtout l'exquise pochade des *Portraits des enfants de Charles I*[er].

La décoration de Rubens pour la galerie du Luxembourg occupe toute la grande salle voisine spécialement aménagée pour cette suite et inaugurée en 1900 (fig. 67) ; c'est l'œuvre la plus considérable et la plus complète du maître, variant dans chaque tableau les colorations et les harmonies, tantôt sombre et triste, comme dans le *Départ du roi*, ou dans la *Fuite de la reine*, tantôt riant et gai, comme dans le *Voyage de Marie de Médicis*, ou la *Régence de la reine*. Dans cette salle bien

éclairée, spacieuse. dont l'aménagement avait été commencé par l'architecte Blondel et fut terminé, sur un plan différent, par M. Redon, ces peintures, en reprenant le rôle décoratif pour lequel elles avaient été exécutées, sont apparues singulièrement supérieures à ce qu'on

Cliché Alinari.

Fig. 68. — Rubens. Mariage par procuration de Marie de Médicis avec Henri IV (5 oct. 1600).

les avait estimées jusque-là. Si Rubens se fit aider par de nombreux élèves, il arrêta, cependant, la composition et les colorations de chacun de ces tablaux ; plusieurs, cela est très visible, furent repris par lui, et presque entièrement repeints pendant les longs mois qu'il passa à Paris, son œuvre terminée, pour la mettre en place et la parfaire. On n'a pas cherché à reconstituer, au Louvre, l'ancienne

galerie du Luxembourg, détruite sous le premier Empire, pour l'aménagement du palais et l'installation du Sénat; on n'aurait pas facilement réussi à disposer une salle selon la description que nous donne Félibien: « Et parce que cette galerie est percée de costé et d'autre par des fenestres qui donnent sur les jardins et sur la cour, les tableaux sont placez contre les trumeaux et entre les fenestres... Il y en a 10 de chaque costé du jardin, le onzième, *Mort du roi et régence de la reine*, au bout de la galerie, dans l'étendue de sa largeur. Le douzième, du costé de la cour, jusqu'au *Temps qui découvre la Vérité*. A l'autre bout de la cheminée, la *Reine en Pallas;* au-dessus des portes, *ses Parents*. »... L'effet de cette brillante décoration est grandiose; on peut regretter, toutefois, qu'un souci, peut-être exagéré, de la symétrie et de l'ornementation monumentale ait fait exiler de l'ensemble trois compositions, et les *Portraits de la reine* et de *ses parents*, et ait obligé le visiteur désirant suivre chronologiquement l'histoire de la reine, si magnifiquement racontée par le peintre, à passer constamment d'une paroi à l'autre, ce qui est une manière anormale de visiter une galerie.

Si l'on s'engage dans un couloir, à droite, au fond de la salle, on peut suivre, dans une série de petites pièces latéralement éclairées, le développement des écoles flamande et hollandaise. Là, se trouvent placées d'abord plusieurs œuvres très précieuses des XV^e^ et XVI^e^ siècles : l'admirable *Vierge au donateur* (fig. 69), de Jean Van Eyck; une *Descente de croix* et un volet de triptyque représentant l'*Enfer*, de Thierry Bouts; un triptyque, la *Résurrection*, l'*Ascension du Christ* et le *Martyre de saint Sébastien*, de Memling, qui passa autrefois à la vente Vallardi; du même maître, un diptyque, *Mariage de sainte Catherine*, donné par E. Gatteaux, et un *Donateur avec saint Jean-Baptiste*, don Édouard André; de Memling encore, décidément bien représenté au Louvre, deux volets de triptyque, *Saint Jean-Baptiste* et la *Madeleine*, provenant de la vente du roi des Pays-Bas; une *Etude de tête de moine*, dessin gouaché pour un tableau de l'Académie des Beaux-Arts de Bruges; enfin, un admirable *Portrait de vieille femme*, acquis en 1908; le *Portrait de vieillard*, qui lui faisait autrefois pendant, est conservé au musée de Berlin. Signalons encore les *Noces de Cana*,

de Gérard David, et un triptyque avec la *Vierge entre deux Anges musiciens et des donateurs* accompagnés de leurs patrons sur les volets, qui porte manifestement son influence, ainsi qu'une *Femme lisant*, volet de triptyque, dont le pendant est au musée du Prado, à Madrid; une

Cliché Alinari.

Fig. 69. — Jean Van Eyck. La Vierge au donateur.

Annonciation, de l'école du Maître de Flémalle; une *Trinité*, centre d'un triptyque, et un volet, représentant les *Saintes femmes*, signé de Colin de Coter, de Bruxelles ; une petite *Madone*, de l'école de Van der Weyden. Le XVI^e^ siècle flamand est pauvrement représenté; un diptyque nous montrant *Carondelet en adoration devant la Vierge* est cependant une œuvre délicate et rare, signée de Mabuse;

les *Banquiers* et une *Vierge et Enfant* (fig. 8), léguée par M. Rattier, sont des œuvres précieuses de Quentin Metsys, tandis que la *Sainte Famille*, de Van Orley ne peut donner qu'une idée imparfaite d'un maître qui a excellé surtout dans le portrait, et auquel on pourrait peut-être attribuer un petit *Portrait de Charles-Quint*. Jan Metsys paraît ici avec une curieuse composition : *David et Bethsabée*, datée de 1562. Josse Van Clèves, longtemps connu sous la dénomination provisoire de Maître de la Mort de Marie est représenté par un grand rétable, au centre duquel est une belle *Descente de croix*, sur la prédelle, la *Cène*, où le peintre s'est lui-même peint à gauche et dans la lunette, un *Saint François recevant les stigmates*, du même maître, M. Jules Maciet a donné un très séduisant petit tableau, représentant, dans un paysage riant, un *Religieux en adoration devant la Vierge*. Pierre Breughel le père, figure ici avec une très curieuse *Réunion d'estropiés*, et Pierre Breughel le fils, avec une répétition, de facture large et de belle harmonie, de la *Parabole des Aveugles*, du musée de Naples (fig. 9) ; Lambert Zustris, avec une *Vénus*, très inspirée des Vénitiens, et Jan Van Hemessen, par un curieux tableau : *Le jeune Tobie rendant la vue à son père*, signé et daté de 1555. A ces peintures flamandes du XV^e^ et du XVI^e^ siècle, sont mêlées quelques œuvres hollandaises contemporaines, trop peu nombreuses pour pouvoir être groupées seules dans une salle. Citons tout d'abord la précieuse *Résurrection de Lazare*, de Gérard de Saint-Jean, dont les œuvres sont très rares ; puis, une *Montée au calvaire*, un *Sacrifice d'Abraham*, et *Loth et ses filles*, de maîtres non identifiés encore. A Jan Scorel est attribué un curieux *Portrait de Paracelse*, dont le musée de Bruxelles possède une copie par Rubens et qui fut légué au Louvre par M. de la Coste ; et un *Portrait d'homme* anonyme ; enfin, du maître Antonio Moro, sont exposés ici un *Portrait d'homme*, signé et daté de 1565, et l'admirable figure du *Nain de Charles-Quint* tenant à la main un gros chien. La curieuse *Réunion de famillle*, d'Otto Venius, le maître de Rubens, dont une petite *Madone* a trouvé place ici, la *Bataille d'Arbelle*, de Jan Breughel de Velours, pour l'école flamande, et, pour l'école hollandaise, la *Fête donnée en l'honneur de la trêve de* 1609 *entre l'archiduc Albert d'Autriche et les Hollandais*, très précieuse composition d'Adrian Van de Venne,

servent de transition entre l'art encore timide et souvent maniéré du XVI[e] siècle et le bel épanouissement artistique du siècle suivant.

Dans les autres salles sont exposés des tableaux flamands du XVII[e] siècle, de dimensions trop restreintes pour pouvoir sans dommage

Cliché Alinari.

Fig. 70. — VERMEER DE DELFT. La dentellière.

être placés près des Rubens, des Jordaens ou des Van Dyck signalés déjà. Là, sont les Téniers, parmi lesquels on admire surtout la *Fête de village*, les *Œuvres de miséricorde* (fig. 12), l'*Enfant prodigue*, la *Chasse au héron*, un *Intérieur de cabaret*, légué par le baron Arthur de Rothschild, etc.; les *Intérieurs d'églises*, de Pieter Neefs;

une *Réunion de portraits* de Pieter Codde, des *Paysages* de Huysmans et de Siberechts, etc.

Une partie de la collection de La Caze, les tableaux flamands et hollandais de petites dimensions, occupent les trois salles voisines, d'où les trois œuvres de Rembrandt que nous avons déjà signalées ont été provisoirement retirées, afin de permettre de présenter dans tout leur ensemble les peintures de ce maître. Notons parmi un grand nombre d'œuvres rares : la *Bohémienne* et un *Portrait de vieille femme*, de Frans Hals; la *Leçon de lecture*, de Terburg; le *Bénédicité*, de Nicolas Maes; la *Consultation*, de Brekelenkam; les *Porcs*, de Paul Potter; un *Paysage*, de Van der Hagen; un *Fumeur*, de Brauwer; un *Intérieur de cabaret*, de Steen; un *Portrait de Marie de Médicis* et de vives *Esquisses* de Rubens, d'autres de Van Dyck et de Téniers; des *Natures mortes*, de Kalf et de Snyders, etc.. Ailleurs, nous verrons la richesse de la collection La Caze en œuvres françaises.

Les salles prenant jour sur le quai, au midi, sont consacrées aux maîtres hollandais, à l'exclusion de Rembrandt et de ses élèves, ce qui a fait exiler de ces salles à peu près tous les tableaux à sujets historiques ou religieux, tant il est vrai que, dans l'art de la protestante Hollande du XVII^e^ siècle, seul Rembrandt et les peintres qui ont travaillé sous son influence ont pu se dégager des préjugés de leurs contemporains. Nous ne trouverons plus ici que des portraits, des paysages, des natures mortes et des sujets familiers, c'est-à-dire un art exclusivement laïque.

Dans la première salle ont été réunies les œuvres de Frans Hals outre les deux peintures de la collection La Caze, déjà signalées : *Portraits de la famille Van Beresteyn* (fig. 18), provenant de Harlem, et *Portrait de Descartes*, d'une exécution si puissante; signalons encore le *Portrait de l'amiral Tromp*, par G. Metsu; les *Portraits d'homme et de femme inconnus*, par Mirevelt; de *Charles I^er^ d'Angleterre*, par Pot, et de *Zachtleven*, par lui-même; un *Intérieur de cabaret*, par A. Brauwer; une *Dame à sa toilette*, par Pieter Codde, donné par M. Jules Maciet, enfin une énigmatique *Chambre de rhétorique*, autrefois attribuée à Lenain, mais plutôt, à notre avis, exécutée par un maître hollandais non identifié encore.

Albert Cuyp illumine de ses tableaux ensoleillés la salle suivante avec un beau *Paysage*, bord de rivière avec bestiaux, le *Départ pour la promenade*, et la *Promenade*, trois chefs-d'œuvre du maître. Pieter de Hooch figure ici avec deux tableaux très précieux, *Intérieurs hollandais*, l'un de bons bourgeois opulents (fig. 21), l'autre de pau-

Cliché Alinari.

Fig. 71. — Jacob Ruysdael. Le coup de soleil.

vres gens; mentionnons encore un beau *Paysage*, de Wynants, et deux *Servantes*, de Gabriel Metsu.

La salle suivante renferme quelques chefs-d'œuvre de ces peintres d'un genre si particulier à l'art hollandais de cette époque. C'est là que se trouve la *Dentellière*, de Vermeer de Delft (fig. 70), précieuse peinture de ce maître rare, le premier de la Hollande après Rembrandt; le *Galant militaire*, de Terburg; *Militaire et jeune dame*, de Gabriel Metsu, ces deux tableaux furent autrefois placés au salon carré; *Intérieur d'auberge* et la *Mauvaise compagnie*, de Jan Steen; la

Place du Dam à Amsterdam, de Van der Heyden; un très beau *Portrait d'homme*, de Th. de Keyser, légué par M. Rodolphe Kann, et un *Portrait de femme*, de Verspronck, légué par M. Maurice Cottier. De très riants *Paysages*, sont exposés dans la salle suivante : *Bords de rivière*, de Van Goyen, une admirable *Nature morte* de David de Heem, et un curieux *Atelier*, de Craesbeck.

Puis, c'est une *Réunion de famille* et une *École* d'Adrian Van Ostade, un *Paysage au clair de lune* d'Aart Van der Neer, deux grands *Paysages* de Salomon Van Ruysdaël, un *Intérieur de palais* de Van Nickele, des *Portraits* de Van der Helst, des *Scènes de patinage* d'Isaac Van Ostade.

Les paysagistes occupent en majorité les deux dernières salles où se remarquent cependant quelques tableaux très précieux de Terburg : une *Réunion d'ecclésiastiques*, la *Leçon de musique*, le *Concert;* de Metsu : le *Marché aux herbes d'Amsterdam;* le *Jury pour le concours du tir de l'arc*, esquisse de B. Van der Helst; le *Marchand d'orviétan*, de Karel du Jardin; des *Natures mortes* de G. Metsu, de Kalf, de de Heem, de Héda, et des *Portraits* de Van Ceulen et de Jacob Van Loo. De Jacob Ruysdaël sont exposés, dans la première de ces deux salles, six *Paysages*, parmi lesquels la *Tempête*, le *Buisson*, le *Coup de soleil* (fig. 71) sont célèbres; de Van der Heyden, deux *Vues de villes hollandaises;* de Van der Hagen, un vaste *Paysage plat de la campagne des environs d'Amsterdam*, tandis qu'Everdingen allait chercher, dans la Norvège montagneuse et torrentueuse, le sujet d'un vaste et pittoresque *Paysage*.

Enfin, dans la dernière salle, mentionnons quatre *Paysages avec animaux*, de Paul Potter; trois *Paysages* de Hobbéma, dont l'admirable *Moulin*, une petite et très fine *Marine* de Willelm Van de Velde, un beau *Paysage du soir* de Van der Hagen, des *Paysages* avec bestiaux, d'Adrian Van de Velde et de Karel du Jardin.

III

L'École Française.

Il nous faut revenir en arrière, suivre la grande galerie et prendre, pour nous rendre dans les salles françaises, la première

porte à gauche; alors, après avoir traversé une petite pièce assez sombre contenant des tableaux italiens, de second ordre en général et d'époque tardive, nous nous trouverons dans une salle à jour latéral, où sont placées les plus anciennes peintures françaises. Le XIV^e^ siècle est représenté par quelques œuvres précieuses : le *Martyre de saint Denis*, d'une si douce harmonie, avec ses bleus tendres et ses ors gravés, provenant probablement de la chartreuse de Champmol, près Dijon, de même que l'autre retable, de disposition analogue et de dimensions égales, retraçant le *Martyre de saint Georges;* le premier, donné au Louvre par Frédéric Reiset, peut être attribué à Malouel et Bellechose, l'autre, offert par M. J. Maciet, à Bellechose seul. Faut-il aussi voir une œuvre de ce Malouel, d'origine allemande, fixé en France, dans le petit panneau rond représentant la *Trinité*, portant au revers les armes de Bourgogne, acquis, en 1864, à Toulouse, pour 3.000 francs? De Narbonne, où, dit-on, il avait été donné à la cathédrale par le roi Charles V, qui y est représenté en donateur, ou par son fils Charles VI, provient le parement dessiné à la plume sur soie et lavé d'encre de Chine, où divers épisodes de la Passion sont figurés. L'œuvre, qui est d'importance capitale, fut acquise, en 1852, de M. Jules Boilly, au prix de 1.500 francs. Depuis l'exposition des Primitifs français au pavillon de Marsan, en 1904, cette salle a reçu de considérables accroissements. Déjà, le XV^e^ siècle français était représenté par les deux beaux portraits de *Juvénal des Ursins*, qui eut quelque temps les honneurs du salon carré, et de *Charles VII*, par Jean Fouquet, le plus grand des peintres du XV^e^ siècle français dont on ait pu identifier certaines œuvres et dégager la personnalité; et par la curieuse *Descente de croix*, avec, à gauche, une vue de Paris, provenant de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, où se manifeste, si étrangement, une influence allemande incontestable. Depuis 1904, le Louvre a acquis le *Portrait de l'homme au verre de vin* (fig. 22), un chef-d'œuvre admirable, attribué à Jean Fouquet jusqu'à ce que la fine perspicacité du critique belge M. Hulin ait montré des différences de manière qui doivent faire écarter cette attribution; et la *Madeleine et une donatrice*, du mystérieux peintre du triptyque de la cathédrale de Moulins, si admirées déjà en 1900, lorsque faisant partie de la collection de M. Somzée,

elles furent exposées au pavillon de Belgique. Si importants que soient ces achats, les dons faits au Musée ne le sont certainement pas moins. D'abord, sur l'initiative généreuse de M. Henri Bouchot, dont le souvenir est lié désormais à cette récente réhabilitation de nos vieux maîtres nationaux, le comité de l'exposition des Primitifs français avait acquis et offert au Louvre le tableau représentant la *Trinité*, avec les instruments de la passion du Christ, et un donateur présenté

Cliché Alinari.

Fig. 72. — Ecole d'Avignon XV^e^ Siècle. Pieta.

par saint Agricole, provenant de l'église de Boulbon, d'une composition assez rare, qui a malheureusement subi de grands dommages nécessitant d'importantes restaurations. Puis, c'est le très fameux *Retable du Parlement de Paris*, où, autour du Calvaire, devant une vue de Paris, sont représentés saint Jean-Baptiste et saint Louis, saint Denis et Charlemagne, et qui fut déposé au Louvre lorsqu'une loi enleva, en 1904, les emblèmes religieux des tribunaux. C'est, enfin et surtout, la belle *Pieta* (fig. 72) provenant de l'ancienne chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, acquise et donnée, en 1905, par la Société des Amis du Louvre, qui représente ici par son chef-

d'œuvre l'école d'Avignon du xv^e^ siècle. Après ces œuvres capitales, nous devons mentionner encore dans cette salle : le diptyque avec les *Portraits du roi René et de Jeanne de Laval*, par Nicolas Froment, acquis en 1891 ; le charmant *Portrait* présumé *de Yolande*

Cliché Alinari.

Fig. 73. — François Clouet. Élisabeth d'Autriche.

de Savoie, donné par M. Walter Gay, attribué au maître de Moulins, dont le Louvre possède en outre deux volets de triptyque avec les *Portraits de Pierre II de Bourbon* et *d'Anne de Beaujeu*, ce dernier donné, en 1888, par M. Jules Maciet ; l'*Invention de la croix*, tableau acquis à Amsterdam en 1903, etc.. Des miniatures et des dessins du xiv^e^ et du xv^e^ siècle, rapprochés de ces peintures, facilitent d'inté-

ressants rapprochements. Signalons un grand dessin attribué à Beauneveu, avec représentation de la *Mort*, de l'*Assomption* et du *Couronnement de la Vierge;* deux miniatures de Jean Fouquet, provenant du livre d'heures d'Étienne Chevalier, dont la plus grande partie, conservée à Chantilly, est une des gloires du musée Condé; une série de dessins, maquettes de cartons de tapisseries, représentant les divers épisodes de la guerre de Troie, exécutés à la plume et à l'aquarelle à la fin du XV^e^ siècle, etc...

La salle suivante est consacrée à la peinture française du XVI^e^ siècle. Les portraits y dominent et, parmi eux, il faut particulièrement signaler celui que signa François Clouet en 1562, que découvrit, à Vienne, M. Et. Moreau-Nélaton, et que la Société des Amis du Louvre a récemment donné au Musée; M. Henri Stein a heureusement éclairci ce qui restait mystérieux dans le texte de la signature : Fr. Ianetii opus Pe. Quttio. Amico. singulari Ætatis sue xliii 1562, en identifiant le personnage avec Pierre Quthe, apothicaire et herboriste à Paris, dont on suit la trace parmi les notables parisiens de 1540 à 1585. Cette œuvre a une importance capitale, en nous fournissant une base solide pour les attributions des portraits au dernier des Clouet. Sans la signature, personne sans doute n'aurait songé à faire honneur à ce maître de cette solide peinture, que l'on eût plus volontiers attribuée à quelqu'artiste des écoles du Nord influencé par l'Italie, comme Calcar ou Antonio Moro. La signature, par sa bizarrerie même et par l'ignorance complète où l'on était du nom de ce personnage, avant que des fouilles adroites aux Archives nationales l'aient révélé, est d'une authenticité incontestable. Nous surprenons ici Clouet influencé par les Italiens, mais ayant conservé dans l'étude scrupuleuse de la physionomie, dans l'exécution des étoffes, des accessoires, des cheveux, etc., les habitudes de précision et de minutie de ses compatriotes. L'étude de cette peinture rejette l'attribution au même maître, malgré certaines analogies, du *Portrait de François I^er^*, jusqu'à la ceinture, de grandeur naturelle, depuis longtemps attribué à Jean Clouet. Le délicieux *Portrait d'Elisabeth d'Autriche* (fig. 73), une des perles de cette salle doit par contre être confirmé à François Clouet, comme aussi les petits *Portraits en pied de Henri II* et de *Charles IX*, ce dernier est une réplique du portrait

de la galerie impériale de Vienne, dont la signature : Charles VIIII très chrestien roy de France, en laage de xx ans. Peinct av vif par IANNET. 1563[1], autrefois contestée, se trouve authentiquée par la découverte de cette seconde œuvre signée du même maître. Sauf quelques portraits timidement attribuables à Corneille de Lyon, comme l'admirable *Portrait de Louise de Rieux, marquise d'Elbeuf*, donné par M. Rodolphe Kann, et celui d'*Henri de Bourbon, dernier duc de Montpensier*, on doit encore, en attendant les résultats des savants travaux de MM. Dimier, Ét. Moreau-Nélaton et quelques autres, respecter pour les portraits français de cette époque un anonymat irritant mais prudent. On peut noter la manière de plusieurs peintres, mais on ne peut encore faire des attributions sérieuses. Bornons-nous donc à mentionner ceux qui se distinguent par une exécution supérieure, c'est-à-dire les *Portraits de Jean d'Albon*, seigneur de Saint-André ; de *Jean de Bourbon-Vendôme*, comte d'Enghien, qui appartint à Ingres; du *comte de Cossé-Brissac ;* de *Guillaume, baron de Montmorency*, etc.. Les peintures représentant un *Bal à la cour de Henri III* et le *Bal donné en* 1581 *pour le mariage d'Anne de Joyeuse avec Marguerite de Lorraine*, ajoutent, à l'intérêt iconographique, des renseignements curieux sur les mœurs et les costumes du temps.

Auprès de ces portraits qui constituent certainement le plus grand intérêt de cette salle, il faut signaler cependant quelques peintures mythologiques ou religieuses, qui rappellent, plutôt qu'elles ne représentent, la floraison de l'école de Fontainebleau. Une belle figure de *Diane* debout nous montre l'élégance que l'on s'appliquait à donner à la figure humaine et les colorations claires et gaies que l'on affectionnait ; le petit tableau de la *Toilette de Vénus*, donné par M. Jules Maciet, montre les mêmes tendances, avec un heureux arrangement des figures; comme aussi deux peintures d'Ambroise Dubois, *Chariclée subissant l'épreuve du feu* et le *Baptême de Clorinde*[2], provenant de deux séries de décorations exécutées pour le Palais de Fontainebleau. Citons encore le trop célèbre *Jugement*

[1] La date de cette signature est inexacte, altérée, croit-on, par une restauration : il faut lire 1569. Charles IX étant né en 1550.

[2] Attribués à Toussaint Dubreuil, par le marquis Ph. de Chennevières.

dernier, de Jean Cousin, longtemps considéré comme la plus ancienne peinture à l'huile de l'école française et provenant de l'église des Minimes du bois de Vincennes; un panneau de triptyque, de Simon de Châlons, signé et daté de 1535, pastiche de l'école italienne ; une curieuse *Nativité*, de Jean de Gourmont, provenant du château d'Écouen ; enfin, une vaste et lourde composition de Fréminet : *Mercure ordonnant à Enée d'abandonner Didon*, qui montre à quelle décadence était arrivée la peinture française à la fin du XVI^e^ siècle.

La salle suivante contient les compositions exécutées par Le Sueur pour la décoration de la chartreuse de Paris, retraçant les principaux épisodes de la vie de saint Bruno. On sait que, dès 1350, à fresque, puis, sur toile, en 1508, les mêmes sujets avaient été peints dans le petit cloître du couvent, mais l'humidité avait en grande partie détruit ces ouvrages, lorsque Le Sueur dut renouveler cette décoration pour la troisième fois, s'inspirant peut-être, pour quelques scènes, des œuvres de ses devanciers en partie visibles encore. Commencée en 1645, l'entreprise était achevée en 1648. Les tableaux furent offerts, en 1776, par les chartreux à Louis XVI[1]. Le Louvre possède une importante collection de dessins exécutés par Le Sueur pour cet ensemble ; elle avait été réunie par Francanzani et avait appartenu à Crozat avant d'être acquise du marchand Lebrun par Louis XVI. Le Sueur se fit aider dans cette œuvre par plusieurs de ses élèves, surtout par ses trois frères, Pierre, Philippe et Antoine, et par son beau-frère, Goussé. Des dégradations, causées par la foule librement admise dans le cloître pendant les offices, avaient obligé les chartreux à faire recouvrir chaque tableau d'un volet fermant à clef, sur lequel était peint un paysage. Le Louvre possède un certain nombre de ces volets. Ces dégradations et l'humidité du lieu avaient endommagé ces peintures lorsqu'elles entrèrent dans la collection de Louis XVI. On dut alors les transporter de bois sur toile et leur faire subir d'importantes restaurations.

[1] Le prieur des chartreux, Dom Hilarion Robinet offrit bien au roi les peintures de Le Sueur représentant la *Vie de saint Bruno ;* mais le roi devait contribuer pour 30.000 francs à l'édification de la voûte du couvent, Le cadeau, on le voit, ne manquait pas d'être assez onéreux.

Dans la petite salle voisine ont été réunies les œuvres des Le Nain, à l'exception du *Repas de Paysans* (fig. 23), de la collection La Caze, que possède le Musée. On sait le mystère qui plane encore sur ces artistes Laonnais et l'impossibilité où l'on est toujours de distinguer

Cliché Alinari.

Fig. 74. — Le Sueur. Prédication de saint Paul à Ephèse.

la manière des trois frères, Antoine, Louis et Mathieu. Les deux premiers moururent en 1648, Mathieu leur survécut jusqu'en 1677. Or, des nombreuses œuvres signées et datées par les Le Nain, aucune ne porte une date postérieure à 1648. Mathieu paraît s'être distingué surtout dans le portrait : faut-il lui attribuer le *Portrait de Henri II de Montmorency*, ou ces réunions de portraits dans des

intérieurs (N° 543 et 543[A])? Louis était peintre de *Bambochades* nous certifient ses contemporains. Serait-il l'auteur du *Maréchal dans sa forge*, de la *Fenaison*, du *Repas de paysans* de la collection La Caze, il serait alors le plus original des trois frères. Antoine demeurerait le peintre des grandes machines, de la *Crèche*, du *Reniement de saint Pierre*, ce serait, certes, le moins doué; mais on n'a pu encore établir, nous le répétons, aucune classification sérieuse de l'œuvre de chaque frère. C'est pour essayer de hâter cette solution désirable par une comparaison plus facile, que l'on a rapproché ces curieux tableaux, si différents par leur tendance et leur exécution de l'ensemble de l'école française du XVII[e] siècle.

En traversant le palier de l'escalier, on arrive à la galerie Mollien, où on peut suivre dans ses grandes lignes le développement de la peinture française sous Louis XIII et Louis XIV, et connaître par des œuvres importantes les plus grands maîtres. Poussin et Claude Lorrain y figurent tout d'abord d'une façon assez complète : le premier surtout, que l'on peut étudier ici mieux que nulle part ailleurs, sous ses aspects les plus variés.

Après les lourdes et laborieuses imitations italiennes des Fréminet et des peintres contemporains, après leur grossière inspiration de l'antiquité, on peut goûter avec plus de plaisir la délicate inspiration de Poussin faite d'une heureuse compréhension de la nature italienne et de l'art de ce pays, depuis l'antiquité jusqu'au XVII[e] siècle. C'est alors peut-être que l'Italie a exercé sur quelques-uns de nos artistes sa plus heureuse et plus féconde influence. Pour la peinture nul mieux que Poussin et Claude Lorrain n'en ont tiré profit. L'évocation de la vie antique, prouvant une connaissance profonde de ses monuments et de ses mœurs, se manifeste puissamment dans des tableaux comme le *Pyrrhus sauvé*, l'*Enlèvement des Sabines*, les *Bergers d'Arcadie*, dans certains tableaux mythologiques, où se mêle alors aussi une influence heureuse des œuvres du Titien : *Bacchanales*, *Triomphe de Flore* (fig. 75), *Narcisse*, *Orphée et Eurydice*, *Apollon amoureux de Daphné*, etc.; partout N. Poussin sait associer dans une harmonie commune les personnages de ses tableaux et le paysage toujours très heureusement composé, et l'on sent que la campagne des environs de Rome, avec ses grands mouvements de

terrains, ses ruines, ses villas et ses fabriques apparaissant parmi les bouquets d'arbres, partageait avec les vestiges de l'art antique ses prédilections d'artiste. Même lorsqu'il représente des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament : *Eliézer et Rébecca*, aux vives et délicates colorations, le *Massacre des Innocents*, *Moïse sauvé des eaux*, le *Paradis terrestre*, *Ruth et Booz*, *Melpomène*, le *Déluge*, les *Aveugles de Jéricho*, la *Femme adultère*, les *Israélites recueillant*

Cliché Alinari.

Fig. 75. — Poussin. Le Triomphe de Flore.

la manne dans le désert, le *Ravissement de saint Paul*, etc., Poussin évoque le monde antique. Ses tableaux religieux ont à ce point de vue exercé une grande influence sur l'évolution de l'iconographie chrétienne. Ne s'est-il pas du reste représenté lui-même, dans un portrait célèbre (fig. 24), en costume antique, et n'a-t-il pas eu soin de nous montrer, au fond du tableau, un profil de statue grecque [1] ? Il ne pouvait plus vivre que dans sa patrie d'adoption, au milieu de son rêve antique : la courte apparition qu'il fit à la cour de France,

[1] Ce portrait qui avait été exécuté en 1650, avec beaucoup de peine, Poussin l'avoue lui-même, pour son ami, M. de Chantelou, fut échangé, en 1791, contre un tableau de Van der Werff.

parmi les intrigues et les jalousies des courtisans, ne lui causa que de l'amertume ; avant de partir, il exécuta pour le cardinal de Richelieu, en 1641, un plafond représentant : *le Temps soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde*, où on a pensé voir une allusion à ses désenchantements.

Claude Lorrain se préoccupa plus spécialement de paysage et d'effets de lumière, bien que la plupart de ses tableaux représentassent, dans des personnages accessoires, quelques épisodes de l'histoire ancienne, ainsi qu'il était alors d'usage pour le paysage historique. Tout en décorant souvent les premiers plans de ses tableaux de portiques et de palais antiques, le soleil, de l'aurore au crépuscule, en est toujours le personnage principal. Le premier, il a tenté de noter, avec d'infinies délicatesses, les variations de l'atmosphère, ses transparences et ses reflets. On peut l'étudier ici dans quelques œuvres puissantes : *Port de mer au soleil levant* (fig. 76), *Port de mer au soleil couchant*, le *Débarquement de Cléopâtre à Tarse*, *Ulysse remettant Cryséis à son père*, *Entrée d'un port vu de la mer*, des *Paysages*, une *Fête villageoise* qui annonce déjà Watteau, une *Vue du Campo Vaccino*, à Rome, très sincère, qui pour la notation délicate et sincère de la lumière, précède de deux siècles notre grand Corot.

Après ces deux maîtres, nous devons mentionner parmi les peintres décorateurs, Simon Vouet, avec un *Portrait de Louis XIII* entouré de vertus et couronné de lauriers et deux belles figures allégoriques, la *Richesse* et la *Foi*, où se manifeste une heureuse influence de Rubens. Le Brun avec les grandes compositions : *Atalante et Méléagre* exécutées pour le surintendant Fouquet, l'*Histoire d'Alexandre*, flatteuse allusion aux campagnes de Louis XIV ; des tableaux religieux, comme l'*Adoration des bergers*, l'*Entrée de Jésus à Jérusalem*, le *Martyre de saint Etienne*, le *Crucifix aux anges*, exécuté, dit la légende, d'après les indications d'Anne d'Autriche ; des portraits comme ceux de Testelin et de Dufresnoy ; Jean Jouvenet, avec de grands cartons comme la *Pêche miraculeuse*, *Jésus guérissant les malades*, la *Résurrection de Lazare*, d'autres tableaux, comme la *Vue du maître autel de Notre-Dame de Paris*, et un chef-d'œuvre : le *Portrait de Fagon*. De Le Sueur nous retrouvons

quelques œuvres puissantes : la *Prédication de saint Paul à Ephèse* (fig. 74), May de Notre-Dame pour l'année 1649, l'*Annonciation*, la *Messe de saint Martin*, d'une très délicate harmonie, et d'un profond sentiment religieux, *Saint Gervais et saint Protais refusant de sacrifier à Jupiter*, etc. ; de Mignard, enfin, on voit ici quelques tableaux comme la trop célèbre *Vierge à la grappe*, *Sainte Cécile* et le *Portrait de Madame de Maintenon*.

Cliché Alinari.

Fig. 76. — Claude Lorrain. Port de mer au soleil levant.

Parmi les peintres d'histoire les plus importants de ce siècle, il ne faut pas omettre Jean Valentin, de Boulogne, qui, trop peu connu et mal apprécié encore, mérite, tant par l'originalité de composition de certains sujets souvent traités, que par le puissant réalisme de ses figures, et par l'exécution grasse et empâtée, d'une facture alors presque inconnue dans notre pays, d'occuper une place très honorable dans une histoire de la peinture française. Au milieu de la fadeur et de la convention des œuvres de tant

de ses contemporains, à côté de leur facture mince, peu harmonieuse et sèche, il faut signaler ce puissant tempérament de peintre, formé, pourrait-on croire, en Hollande. Une mention est due aussi à Laurent de La Hyre, qui exécuta un très bon tableau : le *Pape Nicolas V faisant ouvrir le tombeau de saint François.*

Presque tous ces peintres d'histoire ont, à l'occasion, exécuté des portraits, de même qu'il n'est guère de portraitiste dont on ne connaïsse quelques tableaux à sujet classique. Du plus célèbre d'entre eux au XVII^e^ siècle, de Rigaud, le Louvre possède une petite *Présentation au temple* où se manifeste très curieusement l'influence de Rembrandt sur notre école et sur ce peintre, qui avait pris aux maîtres flamands, Rubens et Van Dyck, la manière de disposer des draperies à larges plis autour des personnages qu'il représentait Les *Portraits de Louis XIV*, de *Philippe V*, de *Bossuet* sont célèbres ; ceux de *Robert de Cotte*, de *Marie Serre*, mère de Rigaud et de *Personnages inconnus* ne le cèdent guère aux précédents pour la maîtrise de l'exécution. Par la somptuosité des accessoires, la richesse des draperies, la pompe un peu théâtrale de ses portraits, Rigaud, suivi par Largillière et quelques peintres du XVIII^e^ siècle, avait rompu avec la tradition de simplicité de nos anciens maîtres; cette tradition ne fut du reste jamais complètement abandonnée, Robert Lefèvre, Séb. Bourdon, Puget, et quelques artistes encore la représentent au XVII^e^ siècle; comme d'autres, plus illustres, Chardin, La Tour, Perronneau la conserveront encore au moment même où les déguisements champêtres ou mythologiques seront le plus à la mode dans l'art du portrait.

La salle suivante (fig. 77) ne renferme que des portraits d'artistes presque tous exécutés par des confrères amis, et donnés comme morceaux de réception à l'Académie de peinture et de sculpture. Elle montre la constante survivance en France, aux XVII^e^, XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, du portrait simple et vrai sans accessoires postiches. Même les figures en pied de Le Brun et Mignard représentés dans leurs ateliers, au milieu d'attributs qui rappellent quelques-unes de leurs œuvres principales ou leurs hautes fonctions, sont exécutées[1] cependant avec un

[1] Ils sont tous deux probablement de Largillière, leur facture étant très semblable. Voir pour l'attribution à ce peintre du portrait de Mignard (*Bulletin de la Société de*

souci très marqué de vérité et de simplicité. Cette collection de portraits d'artistes a le grand intérêt de nous faire connaître, par des œuvres absolument authentiques, des maîtres bien oubliés et dont les tableaux, parfois très honorables, ont presque tous été attribués à des

Fig. 77. — La Salle des Portraits d'artistes.

contemporains plus réputés, ou dont la postérité capricieuse a mieux conservé le souvenir. Les limites de cette étude ne nous permettent pas de réparer ici cette injustice, nous devons être brefs et nous nous contenterons de retenir dans cette salle, pour le XVII^e^ siècle : l'admi-

l'Histoire de l'Art français, 1908, 1^er^ fascicule, p. 16) la communication de M. Fontaine sur ce sujet.

rable *Portrait du sculpteur Pierre Puget*, par lui-même; les *Portraits de Jouvenet* et de *R. A. Houasse*, par Tortebat; le *Portrait du sculpteur Van Clève*, par Pierre Gobert; le *Portrait de Sébastien Bourdon* par lui-même, acquis en 1803 par Denon, au prix de 295 francs. Bien que quelques-uns des plus beaux portraits d'artistes du XVIII^e^ siècle aient été placés dans la galerie suivante et dans les salles de dessins du XVIII^e^ siècle, nous trouvons encore ici, le *Portrait de Nicolas Courtois*, par Largillière ; *Greuze*, peint par lui-même ; le *Peintre Joseph Christophe* et le *Sculpteur Robert Le Lorrain*, par Hubert Drouais ; le *Portrait de Jeaurat*, par Greuze ; *Hubert Robert* et *Joseph Vernet*, par M^me^ Vigée-Le Brun, dont nous voyons en outre le *Portrait par elle-même* (fig. 28), serrant sa fille dans ses bras, une des peintures les plus populaires du Louvre ; le *Portrait de Jean-Germain Drouais*, par Catherine Lusurier, celui de *Dandré Bardon*, par Alexandre Roslin, dont le portrait par lui-même a été légué par M^me^ la Princesse Mathilde, etc. La suppression au XIX^e^ siècle de l'usage des morceaux de réception, n'a pas permis de continuer cette intéressante série ; toutefois, quelques importants tableaux ont pu, soit par acquisition, par dons ou par legs, venir prendre place ici. En première ligne, il faut citer l'admirable *Portrait de Courbet*, par lui-même : *l'Homme à la ceinture de cuir*, exécuté en 1849 et acquis en 1881 ; puis, le *Portrait de M. et M^me^ Mongez*, par David ; celui de *David*, peint par Langlois, son élève ; celui de *Carle Vernet*, par Robert Lefèvre ; le *Portrait du peintre Heilbuth*, par Ricard ; et celui de *J.-B. Isabey*, par H. Vernet... Bien d'autres portraits d'artistes existent au Louvre ; mais on a une tendance à placer plutôt l'image de chaque peintre au milieu de ses tableaux. Les artistes étrangers, autrefois assez nombreux ici, ne sont plus représentés que par les *Portraits de Carlo Maratta*, de *Tintoret* et de *Guerchin*, par eux-mêmes, et un *Portrait de Michel-Ange*, par un inconnu.

Une des salles voisines est consacrée à la peinture du XVIII^e^ siècle (fig. 78). Il était juste qu'ici Watteau occupât la place d'honneur qu'il tient dans l'école française et dans l'histoire de la peinture. Une seule toile le représente, mais c'est un chef-d'œuvre : la grande esquisse de *l'Embarquement pour Cythère* (fig. 79), qu'il offrit à l'Académie de peinture pour sa réception. Le tableau définitif, de dimension beaucoup

plus grande, d'exécution plus poussée, est conservée au palais impérial de Berlin[1]; mais il ne présente pas, croyons-nous, la même fraîcheur de coloration, la même légèreté d'exécution. Ici, l'inspiration est directe et sans contrainte, c'est comme la représentation d'un rêve à peine matérialisé, c'est à coup sûr une des œuvres les plus séduisantes de la peinture française. De ses condisciples et élèves, Lancret et Pater, le Louvre possède quelques œuvres typiques; du

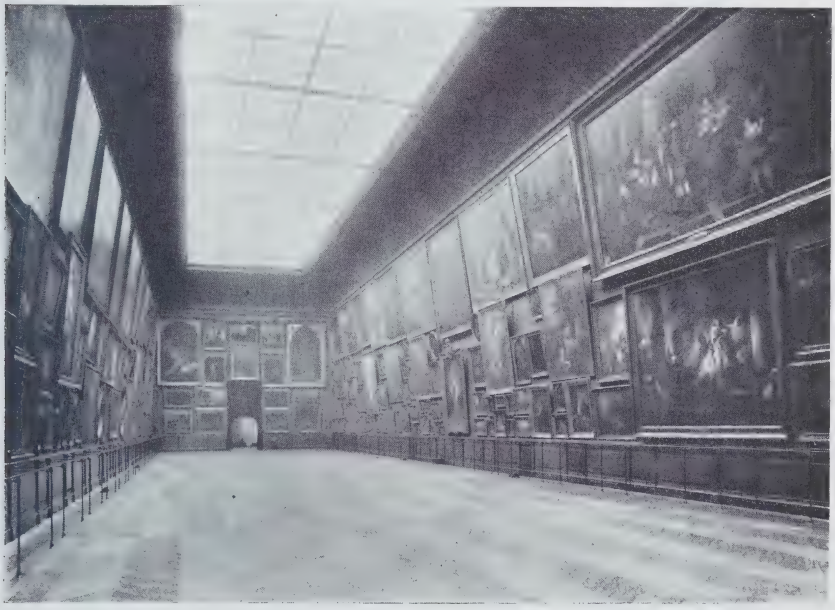


Fig. 78. — La salle de l'École française du XVIIIe siècle.

premier : les *Quatre saisons* (fig. 25), exécutées pour le château de la Muette et exposées au Salon de 1738; la *Leçon de Musique* et l'*Innocence*, dessus de porte, provenant du Palais de Fontainebleau, et deux petites pastorales : le *Nid d'oiseaux* et les *Tourterelles*. De Pater le Louvre ne posséderait que son morceau de réception de 1728 : *Réjouissance de soldat* ou *Fête champêtre*, si, comme pour Watteau, le legs de la collection La Caze n'était venu très heureu-

[1] Voir sur ces tableaux les articles très savants de M. de Fourcaud dans la *Revue de l'art ancien et moderne*. Le tableau du palais de Berlin est très difficilement accessible : nous n'avons jamais pu le voir et il ne figura pas en 1900 au pavillon de l'Allemagne.

sement combler ces fâcheuses lacunes. Nous avons déjà signalé ailleurs la richesse de cette galerie en œuvres flamandes et hollandaises, les tableaux de ces écoles ayant été rapprochés des peintures des mêmes auteurs que possède le Musée ; ici, malgré l'éloignement de la salle consacrée à la collection La Caze (fig. 82) nous devons agir un peu de même pour pouvoir montrer dans son ensemble, ce que notre Musée possède de peintures françaises du XVIII[e] siècle. Peut-

Cliché Neurdein.

Fig. 79. — WATTEAU. L'Embarquement pour Cythère.

être aurions-nous dû déjà citer, avec les Italiens : un beau *Portrait d'un sénateur*, par Tintoret ; un *Portrait d'homme en pied* que l'on pourrait attribuer à Moroni : une *Vue de Venise*, par Guardi ; une *Petite esquisse*, de Tiepolo ; avec les Espagnols, le *Portrait en buste de l'Infante Marie-Thérèse*, de Velasquez ; celui d'une autre *Princesse inconnue*, plutôt de Pantoya de la Cruz que de Velasquez, à qui on l'a toujours attribué ; le *Pied bot*, de Ribera ; les *Portraits de Quevedo* et du *Duc d'Ossuna*, attribués à Murillo ; *Saint Ambroise faisant l'aumône*, de Carreno de Miranda ; et même avec les Flamands, quelques grandes peintures qui, surtout à cause de leur format, ne purent avoir accès dans les petites salles : le

Prévost des marchands et les *Echevins de Paris* peints en 1650 et le *Portrait d'Antonin de Mesme*, par Ph. de Champaigne, de beaux Snyders, comme la *Poissonnerie* et la *Marchande de gibier*, des *Animaux dans un paysage*, de Poel, plutôt que de Fyt, que désigne le

Cliché Alinari.

Fig. 80. — Watteau. Le Gilles.

catalogue, etc... Enfin la peinture française du XVII^e^ siècle est représentée aussi par quelques chefs-d'œuvre : le *Repas de paysans*, de Le Nain (fig. 23), le *Cardinal de Polignac*, le *Duc de Lesdiguières enfant*, *Pierre de Bérulle*, et deux autres portraits de Rigaud, etc. C'est pourtant, malgré l'importance de toutes ces œuvres, pour l'art français

du XVIII^e^ siècle que le docteur Louis La Caze a marqué une particulière prédilection. De Watteau, dont nous citions tout à l'heure la seule peinture que possédât autrefois le Louvre, l'*Embarquement pour Cythère*, on peut voir ici une œuvre capitale, le *Gilles* (fig. 80), qui passa par les galeries du marquis de Cypierre et du baron Denon, une des rares peintures du maître nous montrant des personnages de grandeur naturelle; l'*Indifférent* et la *Finette*, qui appartinrent successivement à M^me^ de Pompadour, à son frère, le marquis de Ménars, à M. Godefroy, l'orfèvre, dont les *Portraits des deux fils*, par Chardin, furent récemment acquis par le Louvre; l'*Assemblée dans un parc*, le *Jugement de Pâris*, esquisse vive et argentée, le *Faux pas*, l'*Automne*, *Jupiter et Antiope*... qui permettent de connaître sous des aspects très variés et par des œuvres remarquables le génie du maître. Il en va un peu de même de Pater, dont on peut apprécier la *Réunion de comédiens dans un parc*, la *Toilette*, charmante scène d'habillage du XVIII^e^ siècle, à laquelle assiste, en se dissimulant, un petit abbé galant; puis une *Conversation dans un parc ;* enfin des *Baigneuses*, comme souvent en a représentées Pater. Même variété d'œuvres de Lancret, dont les *Acteurs de la Comédie italienne* paraissent une réduction, avec nombreuses variantes, du *Gilles* de Watteau. Le *Gascon puni*, du salon de 1738, est l'amusante illustration du conte de La Fontaine; la *Cage* et les *Deux figures dans un paysage*, sont aussi de charmantes peintures.

Boucher, qui exerça sous le règne de M^me^ de Pompadour une si grande influence sur les peintres français, figure au Louvre avec quelques très belles œuvres : *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Enée* (fig. 81), chef-d'œuvre de décoration fraîche et brillante, daté de 1732, qui, traduit en tapisserie aux Gobelins, sous la direction de Cozette, donna naissance à d'autres chefs-d'œuvre ; *Diane sortant du bain*, délicat petit tableau exposé au Salon de 1742 ; des *Pastorales ; Renaud et Armide*, morceau de réception du peintre à l'Académie, en 1734 ; l'*Amour et Céphale* et *Vertumne et Pomone*, souvent traduits en tapisserie ; la *Cible d'amour*, l'*Enlèvement d'Europe ;* la *Toilette de Vénus* et *Vénus désarmant l'Amour*, qui ont repris, dans la salle des meubles du temps de Louis XV, leur rôle décoratif de dessus de porte.

Dans la salle La Caze, *Vénus chez Vulcain*, du Salon de 1747, commandé pour la chambre du roi, à Marly ; les *Trois Grâces*, délicieuse esquisse toute fraîche et toute argentée ; le *Portrait du peintre dans son atelier* ; un *Portrait de jeune femme*, viennent très heureusement compléter, par des œuvres rares et de qualité supérieure, la représen-

Cliché Arnaud.

Fig. 81. — Boucher. Vénus demandant à Vulcain des armes pour Enée.

tation d'un maître qui figurait déjà abondamment dans nos collections nationales, mais presque uniquement par des peintures décoratives. Le legs d'un tableau de genre : le *Petit déjeuner*, par le Dr Malécot, a ajouté, en outre, une note particulière et charmante.

Les autres décorateurs, prédécesseurs ou imitateurs de Boucher, les Coypel, les Van Loo, les Hallé, les Lagrenée, les Natoire, les Taraval, les Gallet, les Le Moine, les de Troy, etc., figurent dans

nos salles par des œuvres qui leur furent commandées le plus souvent, soit pour l'ornementation des palais royaux, soit pour être traduites en tapisserie aux Gobelins et à Beauvais, ou par de brillantes esquisses. Puis, ce sont les peintres de genre : Chardin, Fragonard, Greuze... Le premier, interprète délicat et sensible des intimités bourgeoises et des natures mortes aux harmonieuses colorations, est maintenant représenté au Louvre de la façon la plus complète. Déjà, l'entrée de la collection La Caze avait ajouté à la *Mère laborieuse* et au *Bénédicité*, offerts par le peintre à Louis XV après le Salon de 1740; à la *Pourvoyeuse*, acquise en 1867; à l'admirable *Raie* et au *Buffet*, ses morceaux de réception à l'Académie; à la *Corbeille de pêche* et aux *Ustensiles divers*, acquis également en 1867, en même temps que la *Pourvoyeuse* (vente Laperlier) ; aux *Attributs des Arts* et *de la Musique*, commandés pour la décoration du château de Saint-Cloud; au *Lapin mort* et au *Singe antiquaire*, acquis en 1852, des œuvres particulièrement précieuses : le *Jeune homme faisant un château de cartes*, qui est peut-être le portrait du fils de M. Lenoir; le *Singe peintre;* la répétition originale, selon un usage fréquent de Chardin, du *Bénédicité* (fig. 27), et douze natures mortes parmi lesquelles : le *Bocal d'olives* tant vanté par Diderot, les *Raisins et grenades*, la *Fontaine de cuivre*, les *Débris d'un déjeuner*, *Melon, poires et pêches*, le *Gobelet d'argent*, etc. L'an dernier, le Louvre a fait l'acquisition de deux autres œuvres très exceptionnelles et supérieures de ce maître, les *Portraits des deux fils du joaillier Godefroy,* son ami, l'un regardant tourner un toton, l'autre tenant son violon sous le bras. On sait que les portraits sont très rares dans l'œuvre de Chardin. Ceux-ci, de la plus belle qualité et de conservation parfaite, se trouvaient encore en la possession d'une descendante de la famille Godefroy, lorsque le Louvre les acquit.

Auprès de l'honnête simplicité de Chardin, la fantaisie souvent galante de Fragonard pourraît paraître intempestive, si nous n'avions des tableaux, comme la *Leçon de clavecin* (fig. 83), pour nous servir au besoin de transition. Le tableau, large et puissante ébauche, fut offert au Louvre en 1849, par M. Walferdin. *Le grand prêtre Corésus se sacrifiant pour sauver Calliroé* figura au

Salon de 1765; cette importante composition, dont l'Académie de San Fernando, à Madrid, le musée de Nantes et la collection de M. J. Doucet, possèdent de souples et vives esquisses[1], fut commandée par Louis XV comme carton de tapisserie pour les Gobelins et payé 24.000 livres. Mais, à notre connaissance, aucune tenture ne fut tissée d'après ce modèle. Fragonard n'ayant jamais exécuté,

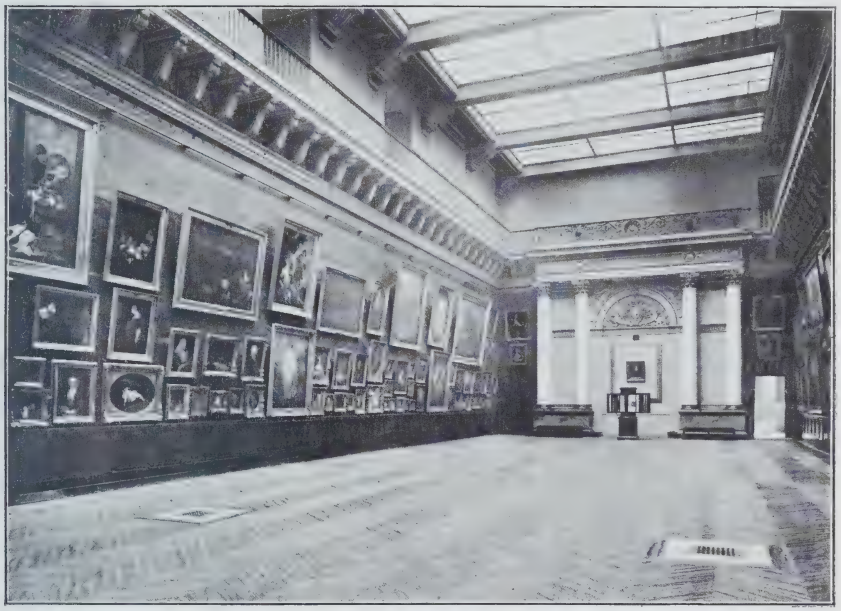


Fig. 82. — La salle La Caze.

par négligence, son morceau de réception à l'Académie de peinture et aucun de ses tableaux n'ayant jamais été acquis par le Louvre, aucune autre œuvre de ce maître ne se verrait au Musée sans la collection La Caze, où il est représenté très largement. Les *Baigneuses;* quatre figures de fantaisie en buste : la *Musique*, l'*Etude*, l'*Inspiration* et un *Buste de jeune homme*, d'une exécution vive et brillante ; la *Chemise enlevée* et une *Bacchante*, pochades délicates et nacrées; enfin, un paysage, l'*Orage*, nous font connaître dans sa

[1] Un dessin à la sépia de Fragonard pour ce tableau se trouve à Londres dans la collection de M. Fairfax-Murray.

fantaisie souple et toujours charmante le maître de Grasse, dont les décorations les plus importantes ont malheureusement, pour toujours sans doute, quitté la France [1].

Il n'en est pas de même de Greuze, dont le Louvre possède les œuvres les plus fameuses : la *Cruche cassée*, la *Laitière*, l'*Accordée de village*, la *Malédiction paternelle* et le *Fils puni*, quelques très beaux portraits [2], des études de *Têtes de jeune fille* et une esquisse en grisaille, dans la salle La Caze. Le legs du baron Arthur de Rothschild est venu augmenter encore l'œuvre de ce peintre sentimental, fort goûté autrefois.

Auprès de ces maîtres, nous ne pouvons omettre quelques charmants artistes, qui contribuèrent à établir la gloire de la peinture française à cette époque, maîtres de seconde ligne peut-être, mais, pour la plupart, représentés au Louvre de façon distinguée. Ainsi, Debar, peintre rare puisqu'il mourut à vingt-neuf ans, dont le Louvre possède le morceau de réception à l'Académie (1728), où se manifeste l'influence de Watteau ; Jean-Baptiste Hilair, dont le Musée expose deux dessus de portes provenant du palais de Fontainebleau, la *Lecture* et la *Musique ;* Favray, représentant surtout des *Scènes maltaises ;* Mercier, d'origine allemande, qui imita Watteau et Chardin ; Lépicié, dont le délicat *Portrait de Carle Vernet* est une peinture précieuse ; Octavien, J.-B. Leprince, Grimou, Raoux, Carle Van Loo, dont la *Halte de chasse* est un excellent tableau (salon de 1737) et dont le Louvre possède, outre des compositions décoratives, le très beau *Portrait de Marie Leczinska* (salon de 1748) ; Ch. Parrocel et Casanova, peintres des batailles de Louis XV ; Oudry et Desportes, qui peignirent ses meutes ; Ollivier, dont le petit tableau : le *Thé à l'anglaise chez le prince de Conti, Mozart jouant du clavecin*, est une charmante peinture et un précieux document; Demarne et Boilly, de la fin du siècle.

Les portraitistes ne sont pas moins nombreux ; outre les maîtres qui se spécialisèrent dans le portrait, il faudrait presque citer ici

[1] Le legs Audéoud vient tout récemment d'enrichir le Louvre d'une délicieuse esquisse de Fragonard : le *Sacrifice à l'amour*.

[2] Le portrait de Gluck signé et daté de 1777, est récemment entré au Louvre, légué par M. Marmontel.

tous les artistes du temps, tant il était rare qu'un peintre n'ait pas eu occasion d'exécuter quelques portraits. Mais, si nous ne rappelons que les noms d'Aved et de Drouais, de Duplessis et de Vestier, nous devons mentionner les beaux *Portraits de Marie Leczinska*, de *Louis de France, dauphin*, de *Madame Danger*, etc., de

Cliché Alinari.

Fig. 83. — Fragonard. La leçon de clavecin.

Louis Tocqué : les *Portraits de Madame Adélaïde, de Mademoiselle de Lambesc*, d'*une fille de Louis XV en vestale* et, sans doute, d'une autre *princesse en Madeleine*, par Jean-Marc Nattier, dont le Musée de Versailles possède la si admirable série des *Portraits des princesses de la maison de France ;* Perronneau, dont les *Portraits d'Oudry* et d'*Adam l'aîné* sont des chefs-d'œuvre ; de Largillière, dont la collection La Caze, possède le *Portrait par lui-même avec sa femme et sa fille* (fig. 26), une merveille, et huit autres très beaux por-

traits ; enfin, M^me^ Vigée Le Brun, qui sait toujours mettre beaucoup de grâce dans ses tableaux, soit qu'elle se représente elle-même tenant dans ses bras sa fille (fig. 28), soit qu'elle nous montre M^lle^ Raymond, de la Comédie-Française, ou Paësiello, compositeur de musique.

Le paysage même, bien que négligé, eut alors aussi ses peintres : Joseph Vernet qui nous a laissé quelques études faites à Rome, de la plus délicate sensibilité, et la suite, remarquable à tous égards, des *Ports de France;* Hubert Robert, qui savait arranger des architectures et des ruines dans des lumières transparentes et dorées, et, au besoin, animer pittoresquement ses premiers plans de lavandières accortes ou de paysanneries galantes ; enfin, Louis Moreau, plus vrai, nous montrant avec sincérité des paysages réels, sans les arranger au goût classique, sans chercher à les ennoblir par des ruines, sans les animer de scènes ou de personnages superflus. Il manifeste une tendance de vérité et de réalisme, qui devait trouver son plein développement au siècle suivant[1].

Il y eut rarement, dans le développement d'une école d'art, une rupture aussi nette, aussi brutale que celle que David, aidé, il est vrai, par des événements exceptionnels, réalisa dans la peinture française. L'homme était certes de taille à accomplir ce prodige ; on peut l'apprécier dans toute sa force au Louvre, par des tableaux à sujets antiques, par des scènes contemporaines et des portraits. Ses tableaux classiques, qu'il proposait en exemple à ses nombreux disciples et sur lesquels il comptait le plus pour assurer sa gloire, sont ceux auxquels on attache le moins de prix aujourd'hui. Le *Serment des Horaces*, ou les *Licteurs rapportant à Brutus le corps de son fils*, *Bélisaire demandant l'aumône*, ou *Léonidas aux Thermopyles*, ou même les *Sabines* qui, pourtant, dans certaines figures de femmes et dans le paysage du fond, montrent plus de sensibilité, ne nous émeuvent plus guère aujourd'hui, alors que nous ne pouvons refuser notre admiration au *Couronnement de Napoléon I^er^*, où David a su égaler les plus grands peintres, et aux portraits comme ceux de *Pie VII*,

[1] La disposition des salles renfermant les peintures du XIX^e^ siècle ne nous permet plus d'adapter un itinéraire en suivant le développement chronologique de la peinture française. Les tableaux dont nous parlons se trouvent dans la salle III, puis dans la salle II et la salle VIII (fig. 86), enfin dans les salles du second étage.

de *M. et M^me^ Sériziat* (fig. 29), de *M. et M^me^ Pécoul*, de *M^lle^ Chalgrin*, de *M^me^ Récamier*, de *David* lui-même dans sa jeunesse ou de *M^me^ Morel de Tangry et de ses deux filles*, datant de la vieillesse, où le maître a

Cliché Alinari.

Fig. 84. — Gérard. J.-B. Isabey et sa Fille.

montré tant de force expressive, de simplicité et de grandeur. Ses élèves, souvent bien doués, imitaient plutôt ses défauts que ses qualités. Si tous les tableaux, établis d'après les préceptes du maître, comme le *Déluge* et le *Sommeil d'Endymion*, de Girodet-Trioson; *Clytemnestre*, *Enée et Didon*, *Phèdre et Hippolyte*, *Pyrrhus et Andromaque*, de

Guérin; même *Daphnis et Chloé* et *Aurore et Céphale*, de Gérard, qui valurent autrefois renommée, honneurs et profits à leurs auteurs, nous paraissent de prétentieuses et froides reconstitutions, montrant plus de recherche laborieuse que de sentiment et d'émotion; combien nous leur préférons aujourd'hui le *Portrait du baron Larrey*, par Girodet-Trioson ; les *Portraits de J.-B. Isabey et de sa fille* (fig. 84), de la *Comtesse Regnault de Saint-Jean-d'Angély*, de la *Mar-*

Cliché Alinari.

Fig. 85. — Géricault. Le radeau de la Méduse.

quise Visconti, par Gérard, exécutés sans prétentions, avec de la spontanéité, de la sincérité et de l'émotion.

Deux maîtres méritent alors une place à part : Gros et Prud'hon. Gros a représenté, sur d'admirables toiles, quelques glorieux épisodes de l'histoire de Napoléon. Les *Pestiférés de Jaffa*, la *Bataille d'Eylau*, sont des œuvres puissantes, bien composées, sans exagération, et très harmonieuses. Gros les avait conçues plus expressives encore, mais des scrupules d'école l'obligèrent à adoucir sa première inspiration; dans d'autres peintures, comme *François Ier et Charles-Quint à Saint-Denis*, *Bonaparte à Arcole*, le *Portrait de Christine Boyer*, *première femme de Lucien Bonaparte* ou celui du *Lieutenant-colonel Fournier-*

Sarlovèze, exécuté sous l'influence des maîtres anglais, Gros annonce déjà toute la réforme que devait un peu plus tard accomplir Delacroix, et qu'il s'accusait d'avoir encouragé. Il tentera alors de revenir aux théories classiques de David, mais inutilement, et les critiques violentes qu'il s'attirera le pousseront au suicide. Prud'hon se lamentait aussi de ne pouvoir suivre d'assez près les préceptes du grand

Fig. 86. — La salle de l'École française du XIXe siècle.

peintre d'alors, tant son tempérament souriant et gracieux s'accommodait mal de l'idéal héroïque et rude que David voulait imposer à tous. Le Louvre possède de ce maître charmant des œuvres précieuses : l'*Enlèvement de Psyché*, le *Portrait de l'impératrice Joséphine*, une *Jeune fille lutinée par des amours*, esquisse, la *Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime* (fig. 30), le *Christ expirant sur la croix*, son dernier tableau, destiné à la cathédrale de Metz, ou des portraits comme ceux de *Mme Jarre*, de *Mlle Lagnier*, du *Baron Denon*, d'un *Jeune homme*, de *M. Vallet*, etc..

La génération suivante se montra fort peu respectueuse pour

les théories de David. Géricault, le premier, à l'indignation des grands critiques contemporains, ne représenta jamais que des scènes qu'il avait pu voir lui-même ou sur lesquelles il avait pu recueillir les impressions de témoins. Le Louvre possède ses principales œuvres : l'*Officier de chasseurs à cheval de la garde*, *Portrait de M. Dieudonné*, ami du peintre, à qui il valut une médaille d'or au Salon de

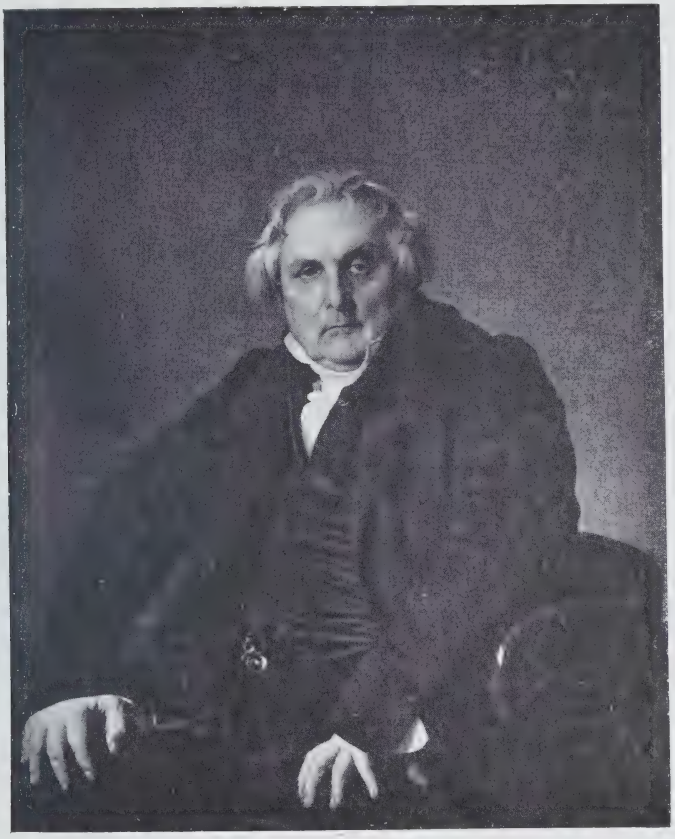
Cliché Alinari.

Fig. 87. — Delacroix. Les Femmes d'Alger.

1812, et le *Cuirassier blessé*, du Salon de 1814 ; la *Course de chevaux à Epsom*, peint en Angleterre en 1821 et où se manifeste si nettement l'influence des maîtres anglais ; surtout le *Radeau de la Méduse* (fig. 85), exécuté de novembre 1818 à août 1819, dont le comte de Forbin, avec une grande justesse, sollicita alors très vivement, mais en vain, l'acquisition par l'Etat ; il ne devait entrer dans les collections nationales qu'après la mort du peintre. Des études de *Chevaux*, de *Chiens*, une belle figure de *Carabinier*, complètent, au Louvre, l'œuvre de Géricault, qui, par son exécution forte, sa recherche de vérité et de

mouvement, doit être considérée comme un des fondateurs de l'école moderne.

Celle-ci se révéla au Salon de 1822, où Delacroix, âgé de vingt-quatre ans, exposait *Dante et Virgile aux Enfers*. Le tableau fut très



Cliché Alinari.

Fig. 88. — Ingres. Bertin.

remarqué; Thiers, bien inspiré par le baron Gérard, le loua avec beaucoup de chaleur et le fit acheter 1.200 francs par l'État. Toutes les œuvres principales de Delacroix sont heureusement conservées encore en France, décorant des palais, des églises, ou enrichissant des musées ou des galeries privées. Le Louvre, pour sa part, possède quelques-unes de ses œuvres les plus réputées : les *Massacres de Scio*,

du Salon de 1824; le *Portrait de Delacroix* dit *au gilet vert*, peint en 1827 et légué par Mlle Le Guillon en 1872; le *Jeune tigre jouant avec sa mère*, légué par M. Cottier, et la *Liberté guidant le peuple*, du Salon de 1831; les *Femmes d'Alger* (1834) (fig. 87); *Hamlet et Horatio*, du Salon de 1834, légué par M. Cottier; la *Noce juive au Maroc*, Salon de 1841, où figurait aussi la *Barque de Don Juan*, donnée, en 1883, par M. Adolphe Moreau, et la *Prise de Constantinople par les Croisés*, commandé pour le musée de Versailles; enfin, les tableaux entrés avec la collection Thomy Thiéry, parmi lesquels : l'*Enlèvement de Rebecca*, du Salon de 1859; le *Lion dévorant un lapin; Hamlet et le fossoyeur;* la *Médée*, méritent une mention spéciale.

Ingres représente des tendances différentes et, atténuées par une compréhension plus large de l'art médiéval, et par une observation toute personnelle de la nature, une survivance de l'esprit classique de l'école de David. Rival souvent heureux de Delacroix pendant sa vie, ils partagent tous deux, au Louvre, une gloire égale. Ingres est représenté ici par des œuvres capitales : la *Source* et l'*Œdipe*, dont nous avons déjà signalé la présence dans la salle Duchâtel; l'*Homère déifié*, commandé comme plafond pour décorer une salle du Musée; *Roger et Angélique;* la grande *Baigneuse vue de dos;* une petite *Baigneuse* avec un fond de bain turc, récemment acquise; l'*Odalisque couchée;* la petite *Chapelle Sixtine; Jésus donnant les clefs du Paradis à saint Pierre*, peint en 1820 pour l'église de la Trinité-du-Mont, à Rome; *Jeanne d'Arc assistant au Sacre de Charles VII*, et une incomparable série de portraits : *Monsieur*, *Madame et Mademoiselle Rivière*, *Monsieur Cordier* et *Monsieur Bochet;* surtout les admirables *Portraits de Cherubini* et de *Bertin* (fig. 88), d'une sincérité et d'une grandeur émouvante.

Le réalisme de Gustave Courbet est tout autre. Sa vision puissante de la nature ne semble s'accommoder du souvenir d'aucun maître. L'*Enterrement à Ornans*, du Salon de 1851, donné en 1881 par Mlle Courbet, la sœur dévouée du maître, est comme une forte évocation de la vie douloureuse des humbles, avec des harmonies chaudes dans les tonalités sombres, et une exécution vigoureuse, traitée largement en pleine pâte. D'autres tableaux : le *Combat de*

cerfs, la *Remise des chevreuils* (fig. 89), le *Ruisseau du puits noir*, la *Vague*, l'*Homme blessé*, le *Portrait de Champfleury*, montrent la souplesse et la variété de ce maître, très sensible et très délicat sous ses apparences de violent et de brutal. Nul n'a su mieux exprimer la fraîcheur et les délicates colorations des sous-bois printaniers, même parmi ces maîtres du paysage qui ont établi la gloire de l'école de Bar-

Cliché Neurdein.

Fig. 89. — Courbet. La remise des chevreuils.

bizon. Millet, Rousseau, Daubigny et Diaz étaient déjà représentés par des œuvres capitales dans nos collections nationales lorsque le legs de la collection Thomy Thiéry est venu enrichir encore considérablement le Louvre en tableaux de ces maîtres : ils y sont maintenant magnifiquement représentés. Est-il besoin de citer ici les *Glaneuses* (fig. 32), le *Printemps*, l'*Eglise de Gréville*, les *Botteleurs de foin*, le *Vanneur*, le *Bûcheron*, la *Lessiveuse*, la *Précaution maternelle*, de J.-F. Millet ? A ces tableaux, tout récemment, sont venus se joindre le

Portrait de Madame Le Courtois, belle-sœur de la première femme du peintre, et la *Couseuse*, léguée par Mme Cuvelier. De Rousseau, faut-il mentionner le *Marais dans les Landes*, la *Sortie de forêt de Fontainebleau au soleil couchant* (fig. 90), *Effet d'orage*, les *Bords de la Loire*, les *Vaches sous un bouquet de chênes*, la *Vue des Pyrénées?* Et de Daubigny : les *Vendanges en Bourgogne*, la *Mare*, le *Printemps*, la *Moisson*, puis les *Graves à Villerville*, les *Péniches*, la *Tamise à*

Cliché Alinari.

Fig. 90. — Rousseau. Sortie de forêt à Fontainebleau.

Erith, le *Moulin de Gylieu?* Pour Dupré, dont nous ne possédions que deux paysages décoratifs, le *Matin* et le *Soir*, et son *Portrait* par lui-même, donné par sa famille, l'entrée au Louvre de la collection Thomy Thiéry, où se trouvait le *Gros chêne*, les *Landes*, le *Coucher de soleil sur un marais*, fut plus heureuse encore. Il en fut de même pour Decamps, fort mal représenté jusque-là au Musée, qui reçut alors quelques-unes de ses meilleures peintures : le *Singe peintre*, *Bertrand et Raton*, le *Valet de chiens*, les *Catalans*, les *Sonneurs*, *Eléphant et tigre près d'une source le soir*, les *Chiens de chasse au repos*, le *Remouleur*, etc.. Depuis, est entrée dans nos galeries

une des œuvres capitales de Decamps, la *Bataille des Cimbres*, léguée par M. Cottier, sorte de combat épique de deux races, de deux civilisations, de deux mondes, que le peintre aurait voulu représenter en grandes dimensions. Troyon, lui aussi, dont le Louvre ne possédait que deux grandes toiles, le *Retour à la ferme* et les *Bœufs se rendant au labour*, figure maintenant dans nos salles avec des œuvres nombreuses et importantes, comme les *Hauteurs de*

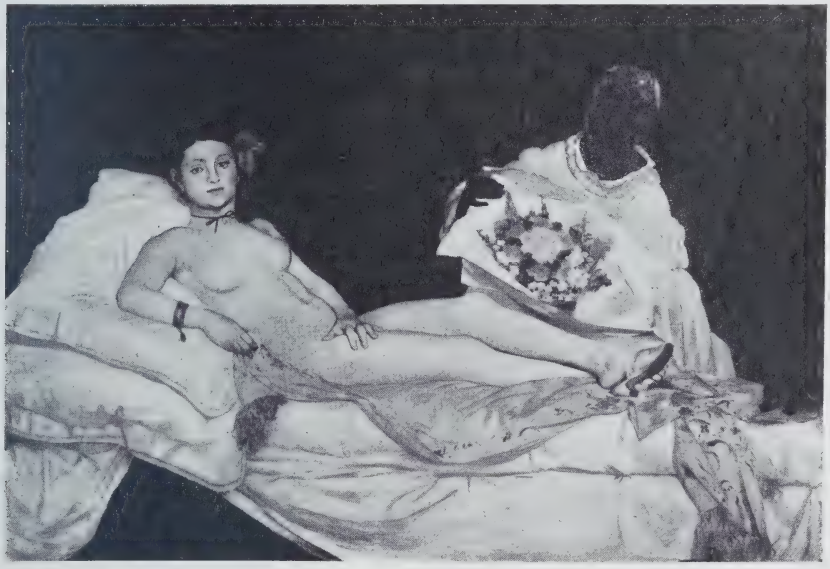


Fig. 91. — Manet. Olympia.

Suresnes, les *Vaches à l'abreuvoir*, la *Provende des poules*, le *Matin*, le *Passage du gué*, le *Troupeau de moutons sous bois*. Corot, enfin, le plus grand paysagiste de toute l'école, de qui le Louvre s'honorait déjà de posséder des œuvres de grande valeur, comme une *Matinée* (Salon de 1851) (fig. 31), *Souvenir d'Italie*, les *Vues du Colisée* et du *Forum romain*, compte dans la collection Thomy Thiéry des œuvres précieuses, comme le *Vallon*, la *Porte de Dinan*, le *Chemin de Sèvres*, la *Saulaie*, le *Soir*, l'*Entrée de village*, surtout la *Route de Sin-le-Noble*, une de ses œuvres les plus délicates [1].

[1] Voir l'étude de M. Et. Moreau-Nélaton sur ce tableau : *Gazette des Beaux-Arts*, 3e part., t. XXIX, p. 490 et suiv.

Même après ces maîtres réputés, qui portèrent si haut la gloire de l'art français, il serait injuste de ne pas citer ici quelques peintres moins illustres, auxquels néanmoins le Louvre a justement donné asile. N'eût-il fait que son petit *Portrait de la comtesse de Barck* ou le portrait équestre d'allure héroïque du *Général Prim*, que Henri Régnault mériterait de ne pas être oublié. Une destinée hostile semble avoir poursuivi les œuvres importantes de Th. Chassériau; des amis dévoués ont donné au Louvre un grand fragment de sa décoration de l'escalier d'honneur de l'ancienne Cour des Comptes, exposé maintenant non loin des *Portraits de Marilhat* et de *Lacordaire*, qui représentent ici, avec le *Tepidarium*, ce peintre auquel pleine justice n'a peut-être pas encore été rendue. Rappelons aussi le nom de Paul Huet, qui fut un précurseur de grand talent et qui montra la bonne voie aux paysagistes futurs; et ceux de Ricard, de Cals, de Meissonnier, de Belly, d'Ary Scheffer, de Fromentin, d'Isabey. Beaucoup des œuvres qui les représentent ici brillamment ont été données par des parents respectueux ou des amis déférents, à qui notre reconnaissance doit un hommage. Plus récemment, Manet a fait son entrée au Louvre; on ne peut nier que l'*Olympia* (fig. 91) y fasse grande figure, tant il est vrai qu'à travers toutes les influences momentanées, les querelles, les luttes, les engouements, se transmettent, dans notre belle école, les meilleures traditions de sincérité, de vérité et de force, qui ont toujours fait sa gloire. A se modifier encore, à se renouveler sans cesse, elle ne peut conquérir que de nouveaux lauriers. Si quelques-uns étaient incertains de sa destinée future, qu'ils aillent visiter la riche collection donnée si généreusement par M. Ét. Moreau-Nélaton. A côté d'admirables œuvres de Corot, de Delacroix, de Decamps, de Troyon, ils y verront s'épanouir, par des œuvres précieuses et choisies, l'art des Manet, des Claude Monet, des Sisley, des Carrière, des Puvis de Chavannes, et cet ensemble merveilleux est de nature à rassurer les plus timides sur la vitalité féconde de notre école moderne.

Fig. 92. — La salle des dessins français du XVIII[e] siècle.

LES DESSINS

Un choix des plus beaux dessins du Louvre est en permanence exposé au public, dans une série de salles trop petites et trop peu nombreuses pour que l'on puisse avoir une idée suffisante de la richesse de notre collection de dessins. Cet état de choses, ancien déjà et qui ne s'est pas amélioré dans ces dernières années [1], nous fait désirer plus ardemment l'installation d'un cabinet de dessins accessible au public éclairé, ainsi qu'en possèdent un grand nombre de musées étrangers. Le public est peu attiré vers

[1] L'installation des meubles des XVII[e] et XVIII[e] siècles au Louvre, en 1901, a diminué encore sensiblement la place réservée aux dessins.

les dessins qui constituent, par contre, un vrai régal pour les artistes et les raffinés ; il y aurait tout avantage à pouvoir admettre ces derniers à feuilleter les cartons du Louvre et à diminuer, sinon à supprimer tout à fait, l'exposition permanente, qui constitue pour bien des dessins une cause de graves altérations, et même, pour certains, des chances de destruction rapide.

Les salles de dessins sont situées dans la partie du Louvre qui longe la rue de Rivoli, les principales sont éclairées sur la cour du Louvre ; deux galeries, consacrées l'une aux dessins modernes, l'autre à la collection donnée en 1878 par His de la Salle[1], prennent jour sur les jardins en bordure de la rue de Rivoli. Afin de conserver un ordre méthodique à notre promenade dans ces salles, nous avons mentionné les principaux dessins de la donation His de la Salle avec les œuvres contemporaines de l'ancien fond du Louvre. Le nom de ce généreux amateur sera ainsi souvent cité, juste hommage à la mémoire d'un des grands bienfaiteurs de nos collections nationales.

La première salle, faisant suite aux galeries du mobilier du temps de Louis XVI, est consacrée aux dessins italiens des XIV^e^ et XV^e^ siècles. Là sont exposées des œuvres précieuses de l'école de Giotto et de Fra Filippo Lippi de la plus grande rareté. Beaucoup sont anonymes, pourtant nous devons mentionner : des croquis de Botticelli ; un *Portrait de jeune garçon*, de D. Ghirlandajo, le *Jugement de Salomon*, grisaille de Andrea Mantegna, une *Madone*, de Jacopo Bellini, une série d'études d'après des *Chiens*, des *Sangliers*, des *Singes* (fig. 36), etc., et des *Projets de médailles* de Pisanello, provenant du recueil Vallardi. D'admirables études d'*Hommes nus* par A. Pollajuolo et Signorelli ; des dessins de *Têtes* et de *Draperies* de Lorenzo di Credi, des études précieuses de Perugin et de Pinturicchio sont également exposés dans cette salle. De ces époques reculées la collection His de la Salle possède de rares et remarquables dessins : l'un d'eux, *Études de figures* pour une scène religieuse, est attribué à Fra Angelico, un autre, *Buste d'Oriental* à Gentile da Fabriano, trois dessins importants à la plume

[1] Des dessins de cette collection sont, en outre, exposés dans deux meubles à volets placés dans la salle Duchâtel et dans la galerie Mollien.

sont de la main de Jacopo Bellini : attribution certifiée par la comparaison de ces œuvres avec l'album de ce maître que possède le Musée; mentionnons en outre une dizaine de feuillets d'un livre de croquis attribué à Verrocchio, une étude pour une *Piéta* de Donatello, des dessins siennois et florentins anonymes très précieux.

La salle suivante est consacrée aux trois plus grands maîtres italiens de la Renaissance : à Léonard de Vinci, à Raphaël et à Michel-Ange. De Léonard nous devons citer tout d'abord l'admirable *Portrait d'Isabelle d'Este, duchesse de Mantoue* (fig. 93), carton d'un portrait peint, qui ne fut jamais exécuté; la première pensée, croquis à la plume, légué par M. E. Galichon, de l'*Adoration des bergers*, tableau inachevé du musée des Offices, une esquisse rapide pour la *Sainte Anne*, dans la collection His de la Salle, des études de têtes d'enfants à la pointe d'argent pour la *Vierge aux Rochers ;* des études de têtes de vieillards, de draperies, etc., quelques dessins d'élèves aussi, entre autres une admirable tête de *Saint Jean-Baptiste* pour le tableau de Solario que possède le Louvre. Raphaël ne figure pas moins brillamment ici : outre un curieux autographe, nous signalerons des croquis et des études d'enfants pour une petite *Madone*, œuvre de jeunesse, d'admirables dessins à la plume pour la *Fornarina* du musée des Offices, pour la *Belle jardinière*, pour une *Madone* dans la collection His de la Salle, et des

Fig. 93. — Léonard de Vinci. Isabelle d'Este.

croquis à la plume, des lavis de bistre et des sanguines pour les fresques du Vatican. Michel-Ange paraît ici avec des dessins aussi précieux : études à la plume pour plusieurs groupes du Vatican et de Saint-Louis-des-Français (fig. 37), pour la sainte femme, agenouillée à gauche, dans le tableau de la *Mise au tombeau* de la National Gallery de Londres, croquis de figure d'après des modèles, d'après des peintures de Giotto, etc.

Fig. 94. — École du Nord, XVe siècle. Jeune femme faisant de la musique.

D'autres œuvres de maîtres italiens sont exposées dans la troisième salle : dessins du Corrège, dont on voit ici deux importantes gouaches ayant appartenu à Isabelle d'Este, croquis d'Andrea del Sarto, et dessins vénitiens : grands paysages à la plume de Giorgione, de Campagnola et de Titien. Quelques beaux dessins de ces maîtres se trouvent en outre dans la collection de His de la Salle. Larges études à la pierre noire sur papier teinté de Paul Véronèse ; croquis à la plume, lavés de bistre, parfois rehaussés de sanguine du Tin-

toret, d'une exécution vive, large, présentant quelques analogies avec la facture de certains dessins de Rembrandt.

C'est à ce maître qu'est consacrée depuis peu toute la salle voisine, où une soixantaine de dessins nous le font connaître sous les aspects les plus variés : parmi les sujets sacrés nous mentionnerons les *Pélerins d'Emmaüs*, le *Bon Samaritain payant l'hôte*, le *Som-*

Fig. 95. — Rembrandt. Le Sommeil de Tobie.

meil de Tobie (fig. 95), le *Retour de l'Enfant prodigue*, le *Prix du sang*, légué par M. E. Galichon, croquis souvent rapides comme la pensée, laissant mieux comprendre que ses tableaux, ses préoccupations et ses recherches. Parmi les scènes profanes nous citerons le *Médecin hollandais*, la *Faiseuse de galette*, *Mutius Scevola*, l'*Atelier de Rembrandt*, *Diane et Actéon ;* puis, ce sont des études pour des portraits à la plume, ou à la sanguine, des paysages, des figures nues, des croquis rapides d'après des lions, enfin la curieuse copie d'une

miniature persane, qui montre l'esprit du maître toujours curieux des choses d'Orient. Quelques dessins d'élèves, de Govaert Flinck, d'Aart de Gelder, de Lievens, etc., ont été placés près des œuvres du maître pour permettre d'en saisir plus facilement les analogies et les différences.

La salle suivante est consacrée aux Flamands et aux Allemands des XV^e^ et XVI^e^ siècles. La plupart des dessins flamands primitifs sont anonymes, leur extrême rareté n'ayant pas permis jusqu'ici de déterminer la manière des différents maîtres. Toutefois une étude de tête de Vierge se rapproche beaucoup du caractère des peintures de Rogier Van der Weyden, du même maître, ou peut-être d'après lui, nous signalerons un *Portrait du duc de Bourgogne, Philippe le Beau;* puis nous mentionnerons sur une page d'album, couverte sur ses deux faces de croquis, une copie de l'*Adam et Ève* de Jean Van Eyck, aujourd'hui au musée de Bruxelles; des études pour des portraits (fig. 94), une feuille de croquis de monstres bizarres par Bosch; un dessin très serré, représentant les *Damnés*, étude du tableau de Thierry Bouts, donné par le duc et la duchesse de la Trémoïlle, des croquis de mains, de draperie, etc.; enfin les maquettes par Van Orley des cartons de tapisseries représentant les *Chasses de Maximilien* et la *Bataille de Pavie.*

Grâce à des gravures nombreuses, à l'habitude de signer et de dater leurs tableaux et leurs dessins, les anciens maîtres allemands nous sont mieux connus et on peut identifier souvent jusqu'à leurs moindres croquis. Nous signalerons ici des œuvres importantes du maître E. S. de 1466, de Mair de Landschut, de Martin Schœngauer, de Burkmair, d'admirables *Études de mains* pour un portrait d'Érasme et des *Études de portraits* par Hans Holbein le jeune, une *Tête de femme* et un *Portrait de vieillard dormant* par Holbein le vieux, surtout une remarquable série de dessins et d'aquarelles d'Albert Dürer : la *Vierge et l'Enfant entourés d'Anges*, œuvre de jeunesse, *Sainte Famille* (fig. 38), *Christ en croix* et une *Tête de femme*, légués par M. E. Gatteaux, *têtes d'enfants, portraits, paysages à l'aquarelle*, etc.

Puis, ce sont les dessins des grands maîtres flamands du XVII^e^ siècle. Jordaens nous montre deux *Études de portraits*, un croquis de

Tête de vieille femme, une *Scène familière* relevée d'aquarelle et, dans la collection His de la Salle, une vigoureuse étude pour un *Silène*. Outre quelques compositions ou croquis de Teniers et de Snyders nous signalerons quelques très beaux dessins de Van Dyck, étude de *Cavalier*, *Portrait de Charles I^er^*, *Tête d'Enfant*, largement

Fig. 96. — Rubens. Marie de Médicis.

indiquée par quelques traits de crayon noir, et surtout une remarquable suite de dessins de Rubens : *Portrait de Rubens* lui-même, étude de *Femme nue, de dos,* léguée par le peintre Gigoux, *Etudes de draperies de soie* pour les décorations du Palais du Luxembourg, admirable *Portrait de Marie de Médicis* (fig. 96), exécuté aux trois crayons, pour le tableau du musée du Prado, *Portrait de Femme et de Fillette*, dans la collection His de la Salle, études d'arbres, compositions rehaussées d'aquarelles et de gouache, aussi vivement exécutées que ces esquisses à l'huile si recherchées, enfin des copies

d'après Léonard de Vinci (la *Bataille d'Anghiari*), le Primatice, le Corrège, etc., qui montrent la respectueuse admiration de Rubens pour les maîtres italiens.

Les autres salles sont consacrées à l'école française, soit qu'elles ne présentent que l'œuvre d'un maître ou deux, ou un genre spécial comme le pastel, soit qu'elles groupent les dessins d'artistes contemporains. La première, récemment aménagée, a reçu les dessins, aquarelles, gouaches ou miniatures de Louis Nicoles et Henri Joseph Van Blarenberghe, légués par M^me^ veuve Van Blarenberghe. Sur les murs ont été fixés des aquarelles exécutées sur place pour les gouaches représentant la *Bataille de Lawfeld*, l'*Entrée de Louis XV à Mons* que conserve le musée de Versailles, ou différentes vues du *Port de Brest*, dont les gouaches définitives dans la même salle montrent le travail d'atelier exécuté d'après les études sur nature, des paysages, des scènes villageoises, une curieuse opération de police à Paris, la nuit, même une composition où semble se manifester l'influence de Greuze. Dans deux vitrines des petites peintures et de précieuses boîtes ont été disposées, les unes ornées d'émaux ou de portraits, les autres, agrémentées de peintures microscopiques de l'un ou l'autre des deux célèbres miniaturistes. Nous citerons parmi les plus remarquables : la *Halte des Dragons*, peinture (fig. 97), la *Bataille de Lawfeld*, deux miniatures montées sur une boîte, la *Boîte aux insectes*, les *Jardins de Peterhof*, la *Fête villageoise*, le *Moulin*, etc... Ces artistes, qui ont porté au plus haut point de perfection un genre secondaire, n'étaient représentés jusqu'ici que d'une façon fort rudimentaire au Louvre ; ils y figurent aujourd'hui de la façon la plus complète et la plus variée, grâce à la générosité de leur arrière-petite-fille.

Déjà, en 1874, le legs magnifique de la collection Philippe Lenoir, composée de miniatures et de boîtes précieuses du XVIII^e^ siècle, avait permis de représenter brillamment au Louvre cet art, si français et si particulier au XVIII^e^ siècle, de la miniature, de la gouache et de la boîte ornée de peintures d'émaux ou d'orfèvrerie ciselée. Les boîtes sont exposées dans les salles de meubles, et les miniatures, près des dessins du XVIII^e^ siècle : les principaux maîtres du genre y sont représentés par des œuvres remarquables.

Une collection, prêtée par M. F. D., occupe, dans la salle voisine (fig. 98), deux vitrines. Elle rappelle par des spécimens excellents et nombreux l'art de la miniature au XVIII^e^ siècle et au début du XIX^e^. Les Hall, les Lawrence, les Weyler, les Dumont, les Le Guay, Fragonard, Hoin, Mosnier, J.-B. Isabey, Perin, Saint-Genin, Augustin, etc., figurent ici par des pièces capitales. Ces œuvres sont

Fig. 97. — Van Blarenberghe. La halte des dragons.

si convoitées aujourd'hui que le Musée ne peut raisonnablement songer à pouvoir de longtemps combler les lacunes de la collection Ph. Lenoir. En attendant, l'aimable désintéressement de M. F. D. permet aux visiteurs du Louvre d'admirer librement sa remarquable collection et de se renseigner de la façon la plus complète sur les maîtres de la miniature.

Dans cette salle sont exposés, en outre, les principaux pastels que possède le Musée. M. Quentin De La Tour y domine, comme il convient au pastelliste de Louis XV et de la famille royale. Les *Portraits du Roi*,

de la *Reine*, du *Dauphin*, surtout de la *Dauphine Marie-Josèphe de Saxe*, ceux du *Maréchal de Saxe*, du *Sculpteur Le Moyne*, de *Restout*, son morceau de réception à l'Académie, fort endommagé par les retouches qu'il lui fit maintes fois subir ; les portraits d'*Orry de Vignory*, du Salon de 1745, de *René Frémin*, son propre portrait, surtout la célèbre image de *Madame de Pompadour* (fig. 99), au milieu de ses

Fig. 98. — La salle des Pastels.

livres, de ses meubles, objets rappelant ses occupations intellectuelles et ses goûts artistiques, exposé au Salon de 1755, moins émouvant certes, dans sa prodigieuse et solennelle exécution, que la petite ébauche du *Portrait de Chardin*, à l'expression spirituelle et souriante, hommage d'amitié solide et d'estime réciproque, nous le montrent à différentes époques de sa carrière et nous permettent de le considérer peut-être comme le plus grand portraitiste français par l'individualisme et la force expressive qu'il sait donner à chacune des figures qu'il a reproduites.

Une très belle exposition récente a fait croître sa gloire tout en lui opposant un séduisant rival, Perronneau, dont nous voyons ici les portraits de *Pierre Bouguer*, de l'Académie des sciences, d'une *Fillette vêtue de bleu*, serrant un chat contre sa poitrine, de l'exécution la

Fig. 99. — Latour. Madame de Pompadour.

plus gracieuse et fraîche, surtout du *Graveur Laurent Cars*, un de ses pastels les plus vigoureux. Ces deux maîtres sont en bonne compagnie; dans la même salle sont groupées les œuvres de Rosalba Carriera, qui remit en faveur, au début du XVIII^e^ siècle, l'art du pastel en France, de Vivien, de Joseph Boze, de Lundberg, de M^me^ Vigée-Le Brun, de M^me^ Labille Guyard, de Ducreux, etc. Les

trois pastels de Chardin, portraits de l'artiste et de sa femme, acquis à la vente Bruzard, en 1839, au prix total de 218 francs, par la vigueur de l'exécution et la sincérité de l'expression, méritent d'être tout spécialement mentionnés. Chardin avait soixante-douze et soixante-seize ans lorsqu'il les exécuta, il fait preuve ici d'une maîtrise et d'une hardiesse surprenante, dans un genre qu'il ne traita que dans sa vieillesse.

On a cru devoir consacrer aux dessins d'Ingres toute la salle suivante, et y grouper les principaux portraits, compositions et études que le Musée possède de ce maître : portraits de *MM. Gatteaux*, *Delorme*, *Cordier*, *Martin*, de *M^me^ Leferme*, études pour les portraits de *MM^mes^ de Vaucey*, *Depaulis*, *Destouches*, des *Familles Forestier* et *Lazzerini*, *Portrait d'Ingres* par lui-même, et plusieurs autres beaux portraits qui représentent brillamment l'art si sincère et si émouvant de ces fins crayons. Certaines études de figures nues : femme de dos d'après le modèle pour la *grande Odalisque* (fig. 100), études d'adolescent de bras, etc., ne le cèdent pas aux portraits pour la fermeté et la précision. Ses compositions, enfin, bien que traitées déjà avec le plus grand soin, nous montrent presque toujours d'intéressantes variantes avec les tableaux définitifs. Ingres se satisfaisait difficilement; il changeait et modifiait sans cesse ses projets; on sait qu'il refit plusieurs fois les mêmes tableaux, et qu'il poursuivit pendant une grande partie de sa vie la composition définitive de certains d'entre eux. Nous signalerons parmi les plus belles compositions : *Stratonice*, le *Songe d'Ossian*, *Virgile lisant l'Énéide*, *Homère déifié*, *Romulus portant au temple de Jupiter les dépouilles d'Acron*, *Jésus remettant les clefs à saint Pierre*, etc.[1].

Trois autres salles plus loin sont consacrées aux dessins français des XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, et une longue et étroite galerie aux dessins et aquarelles modernes. Les quelques croquis et miniatures antérieurs au XVI^e^ siècle que possède le Musée ont été placés, nous l'avons vu, auprès des peintures contemporaines ; peut-être, avec

[1] Le Louvre a acquis cette année un certain nombre de dessins d'Ingres et un album ayant appartenu à M^me^ Ingres. Parmi les œuvres du maître ainsi entrées dans nos collections nationales et exposées encore provisoirement salle XV, signalons : une aquarelle nous montrant le pape officiant dans l'église Saint-Pierre, une esquisse du plafond de l'ancien Hôtel de Ville de Paris, à l'aquarelle, plusieurs portraits;etc.

les dessins du Primatice et de l'école de Fontainebleau eût-il été désirable aussi d'installer, près des portraits peints du XVI^e^ siècle, ces portraits au crayon d'une origine encore bien obscure ; jusqu'ici les attributions, sauf pour les derniers, Lagneau et Daniel Dumonstier sont encore hasardeuses, bien que des savants très consciencieux soient parvenus à mettre un peu de lumière dans ce chaos ;

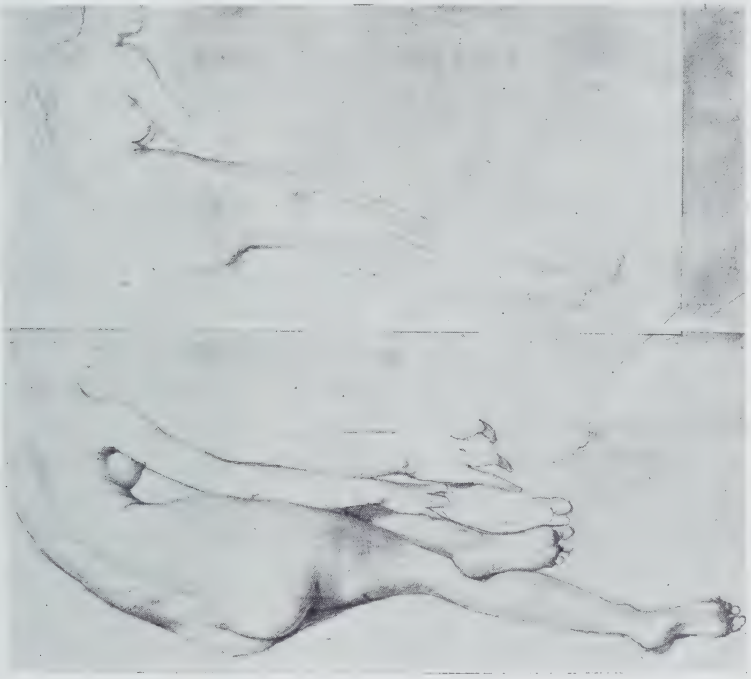


Fig. 100. — INGRES. Etudes pour la grande Odalisque.

leur science et leur perspicacité nous donnent toute confiance pour l'heureux résultat de leurs efforts.

Au XVII^e^ siècle, les dessins de Poussin et de Claude Lorrain sont particulièrement remarquables, parce qu'à la recherche des nobles lignes et des belles formes ils ajoutent l'observation des valeurs, des effets d'ombre et de lumière ; nous signalerons, de Poussin, les études pour la série des *Sacrements*, des *Madones* dans des paysages, des *Sujets mythologiques*, des *Études d'arbres*, etc. Quelques admirables com-

positions de ce maître sont conservées dans la collection His de la Salle. Nous ne pouvons mentionner, de Claude Lorrain, que des *Paysages*, tantôt étudiés d'après nature, tantôt composés à l'atelier à l'aide de croquis de route, paysage sans titre, tous anonymes, mais aussi variés, cependant, que les effets de lumière sur les arbres, sur les rivières ou sur la mer. Noël Coypel, Le Brun, Pierre Biard, Le Sueur, Bourdon, Louis de Boulogne, Jouvenet, Mignard, sont, en outre, représentés par de beaux dessins dans la même salle; une mention spéciale est due à deux beaux pastels de Robert Nanteuil, l'un d'eux ayant appartenu à Henriquel Dupont, a été récemment donné par sa fille, M^me^ Thureau-Dangin.

Le XVIII^e^ siècle marque le triomphe du dessin en France, non seulement parce que des maîtres comme Watteau, Fragonard, Moreau le jeune, les Saint-Aubin, Cochin, le pratiquèrent avec passion, parfois même presque exclusivement, mais parce que des amateurs particulièrement délicats recherchèrent les dessins, souvent de préférence aux tableaux. Ils y savaient mieux suivre la pensée des artistes, leurs hésitations, leurs recherches; bien que plus fragiles et plus exposés à la destruction, les dessins ne subissent pas les détériorations, les restaurations, les altérations de toutes sortes des tableaux, et, jusqu'à leur destruction, conservent intacte la pensée qui leur a été confiée. Watteau occupe une large place, bien méritée, dans la salle de ces maîtres (fig. 92); feuilles d'admirables croquis de têtes (fig. 39), études de figures habillées, nues, isolées ou groupées, ses dessins aux trois crayons sur papier gris sont particulièrement appréciés des amateurs et des artistes. Lancret et Pater, moins précis, l'imitent. Ailleurs, on peut étudier des études de modèles habillés ou nus, des compositions largement dessinées à la plume et rehaussées de gouache, de Boucher; puis, ce sont les consciencieuses sanguines de Bouchardon, d'autres, plus lâchées, de Greuze, les paysages de Hubert Robert et de Fragonard (fig. 40); de ce dernier le Louvre possède une admirable sépia représentant un groupe de trois personnes assises et causant. Les dessinateurs illustrateurs de ce siècle sont représentés par des maîtres : Moreau le jeune, C.-N. Cochin et Gabriel de Saint-Aubin. Du premier on peut admirer ici un grand dessin nous montrant le *Parc de Versailles*,

illuminé à l'occasion du mariage de Louis XV, un autre dessin à la plume rehaussé d'aquarelle représentant un *Souper chez la comtesse du Barry* (fig. 101), le 27 décembre 1771, et, dans une salle de meubles

Fig. 101. — Moreau Le Jeune. Un souper chez la comtesse du Barry.

du XVIII^e^ siècle, une charmante petite *Vue de la place Louis XV, à Paris*. Enfin, du même maître, le Musée possède un livre de croquis exposé dans une vitrine. Dans la même salle de meubles est exposé un dessin nous montrant la *Salle du Théâtre-Français, lors de la première représentation d'Irène*, par Cochin ; dans la salle des dessins du XVIII^e^ siècle on voit, du même artiste, trois importantes

compositions sur les *Bals parés et masqués donnés à Versailles, en 1745, à l'occasion du mariage du Dauphin avec l'infante Marie-Thérèse*, et le curieux dessin où sont groupés les *Élèves de l'Académie de peinture concourant pour le prix Coylus*, acquis à la vente de Goncourt. Enfin, Gabriel de Saint-Aubin, dont on peut examiner dans la salle de meubles deux charmants croquis largement lavés d'aquarelles, est représenté, en outre, par une très curieuse aquarelle inachevée, nous représentant le *Salon de* 1761 avec une telle précision qu'il est aisé de reconnaître certains tableaux, des bustes, etc. On sait que cet artiste aimait à couvrir de croquis minuscules les pages de ses livrets de salons, de ses catalogues de ventes, même de ses livres, et les critiques ont parfois recours à ces dessins très exacts pour identifier certaines œuvres d'art; il est peu de documents graphiques aussi piquants et aussi précis sur les salons du XVIII^e^ siècle que cette très intéressante aquarelle de Gabriel de Saint-Aubin.

Dans cette salle et dans la précédente sont placées des vitrines contenant des miniatures et des émaux du XVI^e^ au XIX^e^ siècle; portraits de l'école des Clouet, émaux de Charles Boit, et de Petitot; miniatures de Hall, de Vestier, de Dumont, de Fragonard, de Le Guay, de Périn, d'Augustin, d'Isabey, etc. Deux vitrines renferment les précieuses miniatures de la collection Philippe Lenoir, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler.

La révolution artistique que David provoqua à la fin du XVIII^e^ siècle, peut s'étudier parallèlement dans les salles de dessins et dans les galeries de peinture. Ce maître y figure avec d'importantes compositions : celle des *Sabines*, donnée au Louvre par Ingres, le *Serment du Jeu de Paume*, dont le Musée possède aussi la toile commencée, la *Distribution des aigles*, avec les Victoires répandant des fleurs, que Napoléon, ennemi des allégories, fit supprimer sur le tableau, l'*Arrivée à l'Hôtel de Ville le matin du Sacre* (fig. 41), qui ne fut jamais peint, et quelques sujets plus classiques, *Andromaque*, *Léonidas*, etc. La plupart des illustres disciples du maître sont représentés près de lui par des compositions, des études ou des portraits : Gros, Gérard, Girodet-Trioson, etc... Dans cette salle, la grâce de Prud'hon vient mettre comme un sourire ; on peut admirer de

ce maître aimable de grandes compositions comme la première pensée de la *Vengeance et la Justice divine poursuivant le crime*, l'*Ange de la Vengeance traînant les criminels devant le trône de la Justice*, l'*Enlèvement de Psyché*, l'*Assomption de la Vierge*, *Louis XVI recevant le Parlement* et de fines illustrations ; les portraits de *M^lle Mayer* et d'une *Jeune femme* dans un paysage, son enfant dans ses bras, et aussi des études très délicates au pastel pour le tableau l'*Innocence préférant l'Amour à la Richesse*. Puis, ce sont des aquarelles et des études de Géricault, que complètent de belles aquarelles de la collection His de la Salle, des paysages et des scènes monastiques de Granet, des scènes familières de Charlet, et, dans la collection His de la Salle, de Gavarni, des aquarelles de Delaroche, les portraits de Heim d'après les hommes illustres de son temps, des croquis de batailles de Raffet ; et encore, de vives aquarelles de Bonnington, des scènes orientales de Decamps, de beaux paysages à la plume ou à l'aquarelle de Paul Huet, d'autres au fusain ou à la mine de plomb de Corot, des études d'Henri Regnault et de J.-F. Millet, des aquarelles brillantes et des couchers de soleil de Ravier, des paysages lumineux et des dessins précis de Jacquemart, enfin, quelques beaux dessins de Delacroix, auxquels la générosité toujours opportune et attentive de la Société des amis du Louvre a joint récemment des études de fleurs à l'aquarelle, de beaux dessins pour la décoration de la galerie d'Apollon au Louvre et de la bibliothèque du Palais-Bourbon ; la première pensée, à l'aquarelle, du *Massacre de Scio*, et des croquis à la mine de plomb parfois rehaussés de couleur, pris par le maître pendant son voyage au Maroc, en 1832.

Ici encore, le don de la galerie Moreau a complété de la façon la plus heureuse nos collections nationales, en ajoutant d'admirables dessins de Prud'hon, d'Ingres, de Decamps, de précieuses aquarelles de Delacroix à ceux que possédait déjà le Louvre, en faisant entrer une série très importante de dessins ou d'aquarelles de Corot, de Rousseau, de Daubigny, de Courbet, de Cazin, de M^me Morizot et de Boudin, dont le Louvre, auparavant, ne possédait aucun dessin. Ainsi, par l'opportunité autant que par l'importance de son don, M. Etienne Moreau-Nélaton s'est placé parmi les grands bienfaiteurs

du Louvre, parmi ceux qui se sont acquis le plus de titres à la reconnaissance et à la gratitude de tous ceux qui aiment notre grand Musée national et le veulent toujours plus riche, toujours plus glorieux.

Fig. 102. — Delacroix. L'Éducation d'Achille.

ESSAI DE BIBLIOGRAPHIE

DES NOTICES ET CATALOGUES DU MUSÉE DU LOUVRE

DEPUIS 1793 JUSQU'EN 1909

I. — LES PEINTURES

Catalogue des objets contenus dans la Galerie du Muséum français..... l'an II de la République française. In-8°, 120 pages ; 537 numéros.

Notice des tableaux des trois écoles choisis dans la collection du Muséum des Arts, rassemblés au salon d'exposition pendant les travaux de la galerie, au mois de prairial an IV. In-12, 47 pages.

Notice des principaux tableaux recueillis dans la Lombardie par les Commissaires du Gouvernement français..... an VI. In-12, 118 pages ; 142 numéros.

Examen historique et critique des tableaux exposés provisoirement, venant du premier et second envois.... par J.-B. P. Lebrun. An VI. In-8°.

Notice des principaux tableaux recueillis en Italie par les Commissaires du Gouvernement français. Seconde partie. (Venise et Rome)... An VII. In-12, 91 pages; 82 numéros.

Notice des tableaux des écoles française et flamande exposés dans la grande galerie du Musée central des Arts..... An VII, in-12, 111 pages. 641 numéros. Deuxième tirage de la 1re édition mentionnant 644 tableaux ; la 2e édition en décrit 649.

Notice des principaux tableaux recueillis en Italie par les Commissaires du Gouvernement français. Troisième partie. (Florence et Turin)..... An VIII. In-12, 80 pages ; 147 numéros.

Notice des tableaux des écoles française et flamande exposés dans la grande galerie..... Paris. An IX. In-12.

Musée Central des Arts. Notice des tableaux des écoles française et flamande exposés dans la grande galerie..... An IX. In-12, 152 pages, 948 tableaux. Sur un 2e tirage, probablement de l'an XIII, le titre : Musée Napoléon remplace Musée Central ; c'est le seul changement.

Manuel du Muséum Français avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau. 3 volumes. Paris. An X. 1802. In-8°.

Notice des grands tableaux de Paul Véronèse, Rubens, Lebrun, Louis Carrache et autres, dont l'exposition aura lieu dans le grand salon du Musée..... An IX. In-12, 24 pages ; 28 numéros.

Notice de plusieurs tableaux recueillis à Venise, à Florence, Turin et Foligno, dont l'exposition aura lieu dans le grand salon du Muséum..... An X. In-12, 72 pages ; 85 numéros.

Notice des dessins originaux, esquisses peintes, cartons, gouaches, pastels, émaux, miniatures et vases étrusques exposés dans la galerie d'Apollon..... An X. In-12, 124 pages.

Notice des tableaux, statues, vases, bustes, etc., composant le Musée spécial de l'École française..... In-12, 123 pages ; 352 tableaux.

Notice de plusieurs précieux tableaux recueillis à Venise, Florence, Naples, Turin et Bologne, exposés dans le grand salon du Musée..... An XI. In-12, 72 pages ; 75 numéros.

Supplément à la notice des tableaux des trois écoles, exposés dans la grande

galerie du Musée Napoléon..... An XIII, 1804. In-12, pages 153-220 ; numéros 949 à 1.234. Ce supplément complète le 2e tirage de la notice de l'an IX.

Musée Napoléon. Notice des tableaux des écoles française et flamande, exposés dans la grande Galerie..... et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne..... An IX. In-12, 152 pages ; 948 numéros. Supplément : pages 153 à 224 et numéros 949 à 1.243. Deuxième tirage des notices de l'an IX et de l'an XIII réunies.

Notice de tableaux dont plusieurs ont été recueillis à Parme et à Venise..... An XIII. In-12, 19 pages ; 32 numéros.

Statues, bustes, bas-reliefs, bronzes et autres antiquités, peintures, dessins et objets curieux conquis par la grande armée dans les années 1806 et 1807 ..... 1807. In-12, 107 pages; 710 numéros. Les tableaux sont catalogués du nº 283 à 683.

Notice des tableaux exposés dans la galerie Napoléon..... 1810. In-12, 152 pages; 1.233 numéros. Réimprimée en 1811 sans changement.]

Choix de notices sur des tableaux du Musée Napoléon (extrait du Musée Français), par T.-B. Emric David. Paris. 1812. In-8º.

Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne et de plusieurs autres tableaux de différentes écoles, exposés dans le grand Salon du Musée royal..... 1814. In-12, 96 pages ; 123 numéros.

Notice de tableaux exposés dans la galerie du Musée..... 1814. In-12, 152 pages; 1.233 numéros. C'est la notice de 1810, avec une modification de titre.

Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne et de plusieurs autres tableaux des différentes écoles, exposés dans le grand salon du Musée royal..... 1815. In-12, 104 pages; 138 numéros.

Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne et de plusieurs autres tableaux de différentes écoles, exposés dans le grand salon du Musée Napoléon..... Avril 1815. In-12, 104 pages ; 138 numéros.

Notice des tableaux de différentes écoles ..... du Musée royal... Sans date. In-12, 11 pages ; 33 numéros.

Notice des tableaux exposés dans la galerie du Musée royal.... 1816. In-12, 239 pages ; 1.101 numéros. Editions successives en 1818, 1819, 1820, avec deux suppléments, 1823, avec supplément, 1826, 1827, 1830, avec addition et supplément, 1831, avec une addition pour les copies et un supplément, 1834, avec supplément, 1835, avec supplément, 1837, avec deux suppléments, 1840, avec deux suppléments, 1841, avec deux suppléments et la description des peintures du grand escalier.

Musée royal. Travaux du Louvre (peintures décoratives exécutées sous la Restauration). In-12, sans date, 24 pages.

Notice des tableaux de la galerie espagnole exposés dans les salles du Musée royale du Louvre..... 1838. In-12, 115 pages ; 446 numéros.

Catalogue des tableaux, dessins et gravures de la collection Standish, légués au Roi par M. Frank Hall Standist..... 1842. In-12, 107 pages; 244 tableaux et 341 dessins et gravures.

Avertissement (août 1848). Sans titre. (La galerie de peinture ayant été complètement remaniée, le conservateur n'ayant pas eu le temps de rédiger une notice, publia cet avertissement, tiré à 1.000 exemplaires et distribué gratuitement, où il indique la méthode adoptée pour la réorganisation de la galerie : ordre chronologique et groupement des œuvres d'un même maître.)

Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre, par Frédéric Villot, conservateur de la peinture. 1re partie : Ecoles d'Italie..... 1849. In-12, 212 pages ; 553 numéros avec estimations. 2e édition : Ecoles d'Italie et d'Espagne..... 1851. In-12, 275 pages ; 558 numéros.

Il a été publié de cette notice 15 éditions.

Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre, par Frédéric Villot, conservateur de la peinture. 2e partie : Ecoles allemande, flamande et hollandaise..... 1852. In-12, 334 pages ; 618 numéros.

Il a été publié de cette notice 20 éditions.

Notice des tableaux exposés dans la galerie du Musée national du Louvre, par Frédéric Villot, secrétaire général des Musées nationaux, ex-conservateur des peintures. 3e partie : Ecole française... 1855, in-12, 436 pages ; 660 numéros.

Il a été publié de cette notice 14 éditions.

Musée impérial du Louvre. Catalogue du Musée Sauvageot, par A. Sauzay.....

1861. In-12, 359 pages ; 101 tableaux et dessins.

Catalogue des tableaux, sculptures de la Renaissance et des majoliques du Musée Napoléon III..... 1862. In-12, 248 pages ; 646 tableaux.

Catalogue des tableaux, des sculptures de la Renaissance et des majoliques du Musée Napoléon III (par J. Cornu). 1862. In-18, 252 pages.

Notice des tableaux du Musée Napoléon III..... par F. Reiset. 1863. In-12, 117 pages ; 280 numéros.

Notice sur le musée Napoléon III et promenade dans les galeries, par Ernest Desjardins. Paris. Michel Lévy, éditeur, 1862. In-12.

Notice des tableaux légués au Musée impérial du Louvre par M. Louis La Caze (par F. Reiset), 1870, 84 pages ; 275 numéros.

Autres éditions en 1870, 1871, 1882, 1884, 1885, 1886, 1887, etc. sans changement.

Musées nationaux. Notice supplémentaire des tableaux exposés dans les galeries... Paris, 1871, in-12.

Musées nationaux. Notice supplémentaire des tableaux (par le Vicomte Both de Tangia). 1878. In-12, 60 pages ; 892 numéros.

Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre, par le Vicomte Both de Tauzia..... 1re partie : Ecoles d'Italie et d'Espagne. 1882. In-12, 296 pages ; 558 numéros.

Editions postérieures avec supplément.

Musées Nationaux. Catalogue de la collection Timbal. 1882. Un dessin et trois tableaux.

Musées Nationaux. Notice des portraits d'artistes..... par Georges Lafenestre. 1888. In-12, 52 pages ; 104 numéros.

Musée national du Louvre. Catalogue sommaire des peintures..... 1890. In-12, 236 pages ; 2.745 numéros. Les peintures décoratives du Palais du Louvre y sont décrites.

Sept éditions successives ont été publiées avec suppléments pour les nouveaux tableaux. La dernière édition (1909) est illustrée et divisée en deux volumes : I. Ecole française (paru) ; II. Ecoles étrangères (en préparation).

Le Musée national du Louvre, par Georges Lafenestre et Richtenberger..... 1892. 279 pages, 100 illustrations. Ordre topographique.

Quatre éditions mises à jour ont été publiées avec l'ordre alphabétique par école.

La collection Thomy Thiéry au musée du Louvre, par Jean Guiffrey..... 1903. 45 pages, 15 reproductions.

Catalogue de la collection Moreau..... 1907. 56 pages, 189 numéros et 32 pages d'illustration.

II. — LES DESSINS

Notice des dessins originaux, cartons, etc. exposés dans la galerie d'Apollon. Paris. An V. In-12.

Notice des dessins originaux, cartons, gouaches, pastels, émaux et miniatures du Musée central des Arts..... Première partie, an V, 108 pages, 427 numéros.

Seconde édition, revue et augmentée. An VII, 114 pages.

Notice des dessins originaux, esquisses peintes, cartons, gouaches, pastels, émaux, miniatures et vases étrusques ..... Seconde partie, an X. 124 pages. 531 numéros, in-12.

Seconde édition, An XII. 124 pages, 531 numéros.

Statues, bustes, bas-reliefs et autres antiques, peintures, dessins et objets curieux conquis par la grande armée pendant les années 1806 et 1807..... 1807, 109 pages, 710 numéros.

Notice des dessins, des peintures, des bas-reliefs et des bronzes exposés au Musée Napoléon..... 1811, 140 pages, 681 numéros et un supplément.

Seconde édition 1815, 102 pages, 540 numéros.

Notice des dessins, peintures, émaux et terres cuites émaillées exposés au Musée royal..... 1817, 155 pages, 523 numéros.

Editions en 1818, 1819, 1820, 292 pages, 652 numéros.

Notice des dessins placés dans les galeries du Musée royal..... 1838, 293 pages, 1.298 numéros.

Autres éditions en 1841, 1845.

Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux exposés au Musée impérial du Louvre, par Fréd. Reiset.... 1re partie : Ecole d'Italie, écoles allemande, flamande et hollandaise, 1866.

412 pages, 644 numéros. Historique, des collections, biographie de quelques maîtres et table.

Autres éditions en 1872, 1876, 1887.

Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux exposés au Musée impérial du Louvre, par Fred. Reiset.... 2e partie ; Ecole française, dessins indiens émaux, 1869, 453 pages, numéros 1645 à 1513. Biographie de quelques maîtres et table.

Musée national du Louvre. Dessins, cartons, pastels et miniatures..... Notice supplémentaire par le Vicomte Both de Tauzia..... 1879, 152 pages, numéros 1514 à 1958, table.

Plusieurs éditions.

Musée national du Louvre. Don de M. et Mme Philippe Lenoir. Paris, 1874, 128 pages, 381 numéros.

Seconde édition en 1884.

Notice des dessins de la collection His de la Salle, exposés au Louvre par le Vicomte Both de Tauzia. Paris, 1881, 108 pages, 302 numéros. Table et marques de collectionneurs.

Musée national du Louvre. Dessins, cartons, pastels et miniatures.... Deuxième notice supplémentaire par le Vicomte Both de Tauzia..... 1888, 204 pages, numéros 1959 à 2177. Table et marque de collectionneurs.

Plusieurs éditions.

Musée national du Louvre. Catalogue sommaire des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux.... Sans date, 170 pages, 2.286 numéros.

Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles. Ecole française par Jean Guiffrey et Pierre Marcel..... Illustrations, marques de collection, filigranes du papier et tables, vol. I, II et III, 1907, 1908 et 1909, en cours de publication.

III. — LA CHALCOGRAPHIE

Catalogue des estampes d'après les maîtres d'Italie, de Flandre et de France, dont les planches appartiennent à l'Académie de peinture et de sculpture. Paris. 1788.

L'Académie royale de peinture et de sculpture et la Chalcographie du Louvre, par Eugène Muntz. Paris, 1892. Extrait des mémoires de la Société de Paris et de l'Ile-de-France.

Catalogue des estampes des trois écoles... qui se trouvent à Paris au Musée central des Arts et dont le produit est destiné à subvenir en partie aux dépenses ordinaires et annuelles de cet établissement. Paris... ventôse an VII.

Seconde édition datée de l'an IX.

Catalogue d'estampes des écoles d'Italie, de Flandre et de France... conservées sous le nom de Cabinet du Roi... à Paris, à la Chalcographie du Musée Napoléon... Mars 1808.

Catalogue des planches gravées composant le fond de la Calcographie et dont les épreuves se vendent dans cet établissement au Musée national du Louvre. Paris, 1848, avec préface de Fréd. Villot. Trois suppléments.

Catalogue des planches gravées composant le fonds de la Chalcographie..... Paris, 1860.

Seconde édition en 1865.

Supplément en 1867.

Musée national du Louvre. Catalogue des planches gravées composant le fonds de la Chalcographie... Paris. Imprimerie nationale, 1881.

Supplément en 1891.

Musée national du Louvre. Extrait du catalogue général des planches gravées composant le fonds de la Chalcographie. Paris, 1901.

Petit inventaire illustré de la Chalcographie du Musée national du Louvre, par Henry de Chennerives. Paris, 1904.

Musée national du Louvre. Extrait du catalogue général des planches gravées composant le fonds de la Chalcographie. Paris, 1908.

Cliché Alinari.

Fig. 103. — Paul Huet. L'Inondation de Saint-Cloud.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

ÉCOLES ITALIENNES ET ESPAGNOLE

Figures.		Pages.
55.	— Fra Angelico. Le Couronnement de la Vierge	111
56.	— Botticelli. Giovanna Tornabuoni (fragment)	113
52.	— Cimabue. La Vierge et l'Enfant entourés d'anges	107
5.	— Corrège. Mariage de sainte Catherine	10
53.	— Giotto. Saint François recevant les stigmates	108
58.	— Guardi. La salle du Collège au palais ducal de Venise	119
51.	— Luini. L'adoration des Mages	106
57.	— Mantegna. La Vierge à la Victoire	117
37.	— Michel-Ange. La Vierge et l'Enfant (dessin)	77
33.	— Murillo. L'Immaculée-Conception	69
54.	— Pisanello. Une princesse de la maison d'Este	109
36.	— Pisanello. Etudes de singes (dessin)	75
2.	— Raphael. La Belle Jardinière	5

Figures. Pages.
48. — Raphael. Castiglione. 99
4. — A. Solario. La Vierge au coussin vert 9
1. — Titien. François Ier 3
47. — Titien. L'homme au gant 98
50. — Velasquez. L'Infante Marguerite. 105
46. — P. Véronèse. Les noces de Cana. 97
3. — Léonard de Vinci. Sainte Anne et la Vierge 7
49. — Léonard de Vinci. La Joconde 101
93. — Leonard de Vinci. Isabelle d'Este (dessin) 179
60. — Zurbaran. Funérailles d'un évêque. 123

ÉCOLES DU NORD

97. — Van Blarenberghe. La halte des dragons (gouache). 185
9. — P. Breuchel. La parabole des aveugles 17
10. — Philippe de Champaigne. Louis XIII 19
38. — Albert Durer. Sainte Famille (dessin) 78
66. — A. Van Dyck. La Vierge aux donateurs 133
13. — A. Van Dyck. Charles Ier roi d'Angleterre 23
69. — Jean Van Eyck. La Vierge au donateur 137
18. — Frans Hals. Van Beresteyn 41
6. — Holbein. Erasme 11
21. — P. de Hooch. Intérieur hollandais 47
63. — Jordaens. Le concert après le repas 129
7. — Memling. La Vierge aux donateurs 13
35. — Van der Meulen et Le Brun. Arrivée de Louis XIV à Douai (dessin) . 73
8. — Q. Metsys. Vierge et Enfant 15
20. — Adrien Van Ostade. Famille hollandaise. 45
65. — Rembrandt. Les pélerins d'Emmaüs 131
95. — Rembrandt. Le sommeil de Tobie (dessin) 181
19. — Rembrandt. Son portrait 43
34. — Reynolds. Master Hare 71
11. — Rubens. Hélène Fourment et ses enfants 21
62. — Rubens. La fuite de Loth 127
68. — Rubens. Mariage par procuration de Marie de Médicis avec Henri IV. 135
96. — Rubens. Marie de Médicis (dessin) 183
71. — Jacob Ruysdael. Le coup de soleil 141
12. — David Teniers. Les œuvres de Miséricorde 22
69. — Jean Vermeer de Delft. La dentellière. 139
61. — Ecole Allemande XVe siècle (Le maître du saint Barthélemy). Descente de croix 125
94. — Ecole du Nord XVe siècle. Jeunes femmes faisant de la musique (dessin) 180

ÉCOLE FRANÇAISE

Figures.		Pages.
81.	— Boucher. Vénus demandant à Vulcain des armes pour Enée	161
27.	— Chardin. Le Bénédicité	59
104.	— Chardin. Le Toton (Portrait de Gabriel Godefroy)	203
73.	— François Clouet. Elisabeth d'Autriche	145
31.	— Corot. Une matinée	65
89.	— Courbet. La remise des chevreuils	173
29.	— David. Madame Sériziat	61
41.	— David. Napoléon arrivant à l'Hôtel de Ville de Paris (dessin)	83
87.	— Delacroix. Les femmes d'Alger	170
102.	— Delacroix. L'éducation d'Achille (dessin)	194
105.	— Drouais. Charles Philippe de France et Marie Adélaïde	204
83.	— Fragonard. La leçon de clavecin	165
40.	— Fragonard. Paysage (dessin)	81
84.	— Gérard. J.-B. Isabey et sa fille	167
85.	— Géricault. Le radeau de la Méduse	168
103.	— Paul Huet. L'inondation de Saint-Cloud	199
88.	— Ingres. Bertin	171
100.	— Ingres. Etudes pour la grande odalisque (dessin)	189
42.	— J.-B. Isabey. Napoléon Ier	85
25.	— Lancret. L'hiver	55
26.	— Largillière. La famille du peintre	57
99.	— Latour. Madame de Pompadour (pastel)	187
35.	— Le Brun et Van der Meulen. L'arrivée de Louis XIV à Douai (dessin)	73
23.	— Lenain. Le repas de paysans	51
74.	— Le Sueur. Prédication de saint Paul à Ephèse	149
76.	— Claude Lorrain. Port de mer au soleil levant	153
91.	— Manet. Olympia	175
14.	— Meynier. Remise aux commissaires français des tableaux de l'Académie de Parme (dessin)	27
32.	— J.-F. Millet. Les glaneuses	67
101.	— Moreau le Jeune. Un souper chez la comtesse du Barry	191
75.	— N. Poussin. Le triomphe de Flore	151
24.	— Poussin. Son portrait	53
30.	— Prud'hon. La Vengeance et la Justice divine poursuivant le crime	63
15.	— H. Robert. La grande galerie du Louvre	29
90.	— Rousseau. Sortie de forêt à Fontainebleau	174
28.	— Madame Vigée-Lebrun. Son portrait et celui de sa fille	60
79.	— Watteau. L'embarquement pour Cythère	158
80.	— Watteau. Gilles	159
39.	— Watteau. Etude de têtes (dessin)	79
17.	— Zix. La rotonde d'Apollon (dessin)	36
72.	— Ecole d'Avignon XVe siècle. Pieta	144

Figures. Pages.
22. — Ecole française XV^e siècle. L'homme au verre de vin 49
16. — Ecole française fin du XVIII^e siècle. Modèle de chariots ayant transporté les tableaux d'Italie en France (dessin). 33

VUES DE SALLES

45. — Le salon carré 95
59. — La grande Galerie 121
64. — La salle Rembrandt 130
67. — La salle Rubens 134
77. — La salle des Portraits d'artistes 155
78. — La salle de l'École française du XVIII^e siècle 157
86. — La salle de l'École française du XIX^e siècle 169
82. — La salle La Caze 163
98. — La salle des Pastels 186
92. — La salle des dessins français du XVIII^e siècle 177
43. — Ateliers de Chalcographie 87
44. — Salles d'exposition de la Chalcographie 89

Cliché Alinari.

Fig. 104. — Chardin. Le Toton (portrait de Gabriel Godefroy).

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

HISTOIRE DES COLLECTIONS

Les Peintures :

I. L'ancien Cabinet du Roi 1

II. La création du muséum. Son développement jusqu'à la chute de l'Empire (1791-1815) 26

III. Le développement des collections depuis la Restauration jusqu'à nos jours (1815-1909) 42

Les dessins 73
La Chalcographie. 87

DEUXIÈME PARTIE

L'ÉTAT ACTUEL DES COLLECTIONS

Les Peintures :

I. Le salon carré. Les écoles Italiennes et Espagnole. 93
II. Les écoles septentrionales. 124
III. L'école Française. 142
La salle de dessins 177

Essai de bibliographie des notices et catalogues 195
Table des illustrations 199

Cliché Alinari.

Fig. 105. — Drouais. Charles Philippe de France et Marie Adélaïde.

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 065720572